ROMANCERO

EDICIÓN DE
PALOMA DÍAZ-MAS

ESTUDIO PRELIMINAR DE
SAMUEL G. ARMISTEAD

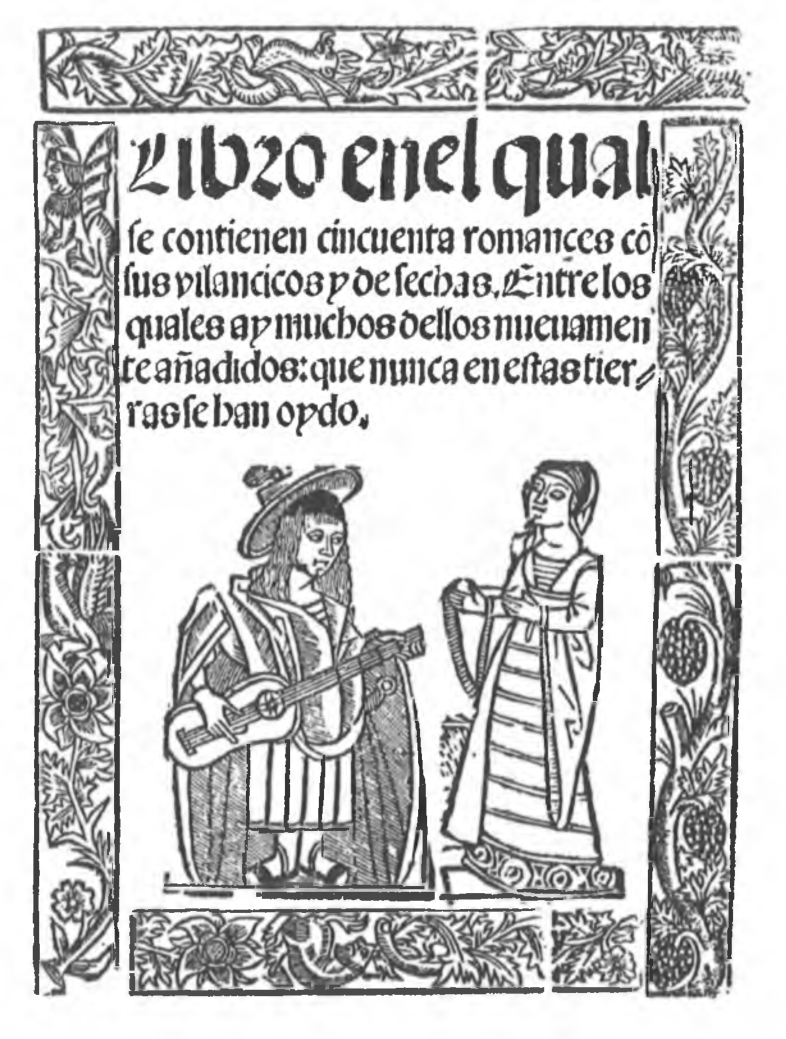


Contiene el estudio preliminar,
el texto, las notas al
pie y la tabla de la edición
publicada en 1994 por Edi¬
torial Crítica y en la cual
figuran el prólogo, el aparato
crítico, las notas comple¬
mentarias y otros materiales

ROMANCERO

Edición de Paloma Díaz-Mas

crítica


Libro enel qual
se contienen cincuenta romances cõ
sus vilancicos y desechas. Entre los
quales ay muchos dellos nueuamen
te añadidos: que nunca en estas tier
ras se han oydo.

Portada del *Libro de los cincuenta romances* (hacia 1525), primera colección de que se tiene noticia.

ROMANCES ÉPICOS

Los romances que desarrollan temas de la épica nacional hispánica pueden agruparse en varios ciclos, normalmente según el héroe protagonista (Fernán González, Bernardo del Carpio, el Cid, don Rodrigo) o el asunto principal (la desastrada muerte de los infantes de Salas, el cerco de Zamora).

Aparecen vinculados a antiguos ciclos o poemas épicos, bien sea directamente (por derivar de refundiciones tardías de esos poemas, como parece ser el caso de los infantes de Salas o alguno del Cid), bien —lo que quizás es más frecuente— de forma indirecta, al haberse versificado en metro de romance leyendas épicas conocidas por crónicas (es ése, evidentemente, el caso de los romances sobre don Rodrigo, pero seguramente también de buena parte de los del Cid o de Bernardo del Carpio).

ROMANCES DE LOS INFANTES DE SALAS

Los romances de los infantes de Salas (o de Lara, según fuentes más tardías) recogen episodios de un ciclo épico castellano muy antiguo, referido a sucesos ocurridos en el siglo X. Menéndez Pidal logró reconstruir, a partir de su prosificación en crónicas (la *Primera Crónica General*, la *Crónica de 1344* y algunas interpolaciones de los siglos XIV y XV), más de quinientos versos del primitivo poema épico, gracias a los cuales podemos identificar los hechos narrados en nuestros romances.

La historia cantada en el poema épico debió de desarrollarse en torno a los años sesenta y setenta del siglo X. Por aquel entonces era conde de Castilla Garci Fernández y califa de Córdoba Alhakén II. Los reinos cristianos estaban bajo la hegemonía del poderoso califato, con el cual mantenían alternativamente escaramuzas bélicas y tratos diplomáticos. En ese marco se desarrollan diversos enfrentamientos entre familias castellanas y la muerte de los jóvenes hijos de Gonzalo Gustioz (personaje documentado históricamente en la corte castellana) en una lucha contra los moros, supuestamente debido a la traición de su tío Rodrigo Velázquez.

1. LOS INFANTES DE SALAS

Ya se salen de Castilla castellanos con gran saña;
van a desterrar los moros a la vieja Calatrava.
Derribaron tres pedazos por partes de Guadiana;
por el uno salen moros que ningún vagar se daban:
por unas sierras arriba grandes alaridos daban
renegando de Mahoma y de su secta malvada.
¡Cuán bien pelea Rodrigo de una lanza y adarga!

[1] Nos han llegado tres versiones del siglo XVI, muy diferentes entre sí, del romance que narra la historia de los infantes de Salas: la que aquí reproducimos es la más cabal y se incluyó en un pliego suelto que se halla hoy en Praga; otra, incluida en el *Cancionero de romances* s.a. comienza «A Calatrava la vieja / la combaten castellanos» e inserta al final el texto de las *Quejas de doña Lambra*; por último, la que comienza «¡Ay Dios, qué buen caballero / fue don Rodrigo de Lara!» se imprimió en la *Segunda Silva* y presenta un estado más evolucionado y acorde con el gusto del siglo XVI, lo cual se manifiesta entre otras cosas en su mayor brevedad.

Las tres versiones narran lo esencial de la historia: cómo en las bodas de don Rodrigo Velázquez (o de Lara) con doña Lambra se produce un altercado del cual resulta el odio eterno de Lambra hacia los infantes de Salas, hijos de Gonzalo Gustioz; Lambra incita a don Rodrigo a tomar venganza y éste trama una traición para que los maten los moros.

El único testimonio de la posible pervivencia en la tradición oral moderna lo constituyen un par de versos recordados por una informante de Burgos en 1921.

[3] Se entiende que *derribaron tres pedazos* de la muralla de Calatrava. El episodio es anacrónico con los hechos que se narran: la conquista de Calatrava no tuvo lugar hasta la época de Alfonso VII (1147) por primera vez y luego, perdida la plaza, volvió a recuperarse con Alfonso VIII (1212). El recuerdo de esa gesta cristiana ha venido a sustituir a otro hecho de armas que era sin duda el que se mencionaba en el poema épico (y tal vez en versiones primitivas del romance): el cerco de Zamora por el conde Garci Fernández, en el curso de una guerra entre Castilla y León, en el cual, según la *Crónica de 1344*, «vinioron los de Alva e los del Carpio a dar en la hueste e a fazer rebato, e ovo Ruy Vásques a recudir a ello, como aquel que era muy buen cavallero de armas; e fue a ellos con trezientos cavalleros e alcançólos e lidió con ellos e vençiólos e desbaratólos, pero que le mataron dos cavalleros en aquella lid; e porque fizo mucho bien en aquel día ovol después a dar el conde Garçi Ferrández por muger a doña Llanbra, que era su prima cormana».

[4] 'que no se daban descanso, que no paraban' de luchar.

[5] *alaridos*: 'gritos', es arabismo puesto muy oportunamente en boca de moros.

[7] Se trata de don Rodrigo (o Ruy) Velázquez, también llamado de Lara; en documentos castellanos de la época aparecen varios personajes con ese nombre; *adarga*: 'escudo de cuero ovalado o en forma de corazón'.

Ganó un escaño tornido con una tienda romana;
al conde Fernán González se la envía presentada,
que le trate casamiento con la linda doña Lambra.
Concertadas son las bodas, ay Dios, en hora menguada,
a doña Lambra la linda con don Rodrigo de Lara.
En bodas y tornabodas se pasan siete semanas;
las bodas fueron muy buenas y las tornabodas malas;
las bodas fueron en Burgos, las tornabodas en Salas.
Tanta viene de la gente no caben en las posadas
y faltaban por venir los siete infantes de Lara.
Helos, helos, por do asoman con su compañía honrada;
sálelos a recebir la su madre doña Sancha:
—Bien vengades, los mis hijos, buena sea vuestra llegada;
allá iréis a posar, hijos, a barrios de Cantarranas;
hallaréis las mesas puestas, viandas aparejadas

[8] *escaño*: 'banco con respaldo'; *tornido*: 'torneado, labrado'; *tienda romana*: sería un tipo especial de tienda de campaña. Son, naturalmente, los despojos obtenidos como botín de guerra.

[9] *presentada*: 'como regalo'. El conde de Castilla era ya por esta época Garci Fernández y así se recoge en las prosificaciones cronísticas; pero el romance lo identifica con su padre, el primer conde castellano, que sin duda era más conocido en la tradición.

[10] *que*: aquí con el sentido de 'para que'. Don Rodrigo regala su botín de guerra al conde castellano para conseguir su favor y que lo case con doña Lambra, prima carnal del propio Garci Fernández, según las crónicas (véase la nota al v. 3).

[11] *hora menguada*: 'mala hora, momento desdichado'.

[13] *tornabodas*: más que 'día después de la boda' será aquí 'fiestas que se celebran después de las de las bodas' (véase la nota al v. 15). La prolongación de las celebraciones durante tanto tiempo indica no sólo la alta alcurnia, sino también la generosidad de los contrayentes.

[15] Lo usual era que las bodas se celebrasen donde la novia (por eso en Burgos, cabeza de Castilla y sede de la corte condal, al ser Lambra familia del conde) y las tornabodas al integrarse los recién casados en la casa del novio (en este caso en Salas, la actual Salas de los Infantes, de la provincia de Burgos).

[17] El apelativo *de Lara* para los infantes es tardío, quizás no anterior al siglo XIII, mientras que originariamente sería *de Salas*, por la localidad de la que era originaria la familia.

[18] El procedimiento indicativo no es raro en el lenguaje juglaresco del romancero: aparece también en nuestros núms. 17, *Búcar sobre Valencia*, o 60, *El infante vengador*, por poner dos ejemplos.

[19] Doña Sancha era la hermana de don Rodrigo de Lara, esposa de Gonzalo Gustioz y madre de los siete infantes.

[21] *Cantarranas*: es topónimo relativamente frecuente en diversas ciudades castellanas; en Burgos hubo una calle antigua que se llamó así.

[22] *viandas*: 'alimentos'; *aparejadas*: 'preparadas'.

y después que hayáis comido ninguno salga a la plaza
porque son las gentes muchas, siempre trabaréis palabras.—
Doña Lambra con fantasía grandes tablados armara.
Allí salió un caballero de los de Córdoba la llana,
caballero en un caballo y en la su mano una vara.
Arremete su caballo, al tablado la tirara
diciendo: —Amad, señoras, cada cual como es amada;
que más vale un caballero de los de Córdoba la llana
más vale que cuatro ni cinco de los de la flor de Lara.—
Doña Lambra que lo oyera d'ello mucho se holgara:
—Oh, maldita sea la dama que su cuerpo te negaba.
Que si yo casada no fuera el mío yo te entregara.—
Allí habló doña Sancha, esta respuesta le daba:
—Calléis, Alambra, calléis, no digáis tales palabras,

[24] 'es fácil que os enredéis en disputas'.

[25] *fantasía*: 'presunción, afectación orgullosa'; *tablados*: 'armazones contra los cuales los caballeros arrojaban lanzas hasta derribarlos', en un juego de destreza muy usado en fiestas medievales.

[26] En la *Primera crónica general* se identifica a este caballero, aquí innominado, como «Alvar Sánchez, un cavallero que era primo cormano de doña Lambla». La mención de Córdoba como su lugar de origen es anacrónica, ya que por esta época la ciudad era precisamente centro político del califato; se ha especulado con que la formulación inicial fuera *Bureba la llana* (la Bureba es una región de la actual provincia de Burgos) y hubiera sido desplazada por una expresión mucho más frecuente en el siglo XVI, en que es corriente aplicar el apelativo de *la llana* a la ciudad de Córdoba.

[27] *vara*: se refiere a la 'lanza o venablo' que arrojaban los caballeros para tratar de derribar el tablado.

[29] En el código de comportamiento caballeresco, el esfuerzo del caballero se dedica siempre a una dama; de ahí que el justador aluda al amor de las damas en el momento de conseguir un triunfo.

[34] A lo largo de la configuración de la leyenda debieron de irse cargando las tintas de este episodio: mientras que en la *Primera crónica general* lo único que hace Lambra es alegrarse del triunfo de su primo diciendo que «más valió él agora allí solo que todos los otros», en la *Crónica de 1344* manifiesta más atrevidamente que «non vedaría su amor a ome tan de pro si non fuese su pariente tan llegado». En esta línea de desenvoltura está la todavía más osada formulación del romance, con alusión explícita a la entrega física.

[35] En las crónicas lo que se recoge es que «quando esto oyeron doña Sancha et sus fijos, tomáronse a reyr». El romance modifica la situación, presentando a Sancha como único testigo de las arrogantes palabras de Lambra.

[36] *Alambra*: no es clara la etimología del nombre de *Lambra*; aquí se documenta una variante con a- protética que podría ser el artículo árabe, y que desde luego da una apariencia morisca al nombre.

que si lo saben mis hijos   habrá grandes barragadas.
—Callad vos, que a vos os cumple,   que tenéis por qué callar,
que paristes siete hijos   como puerca en cenegal.—
Oído lo ha un caballero   que es ayo de los infantes;
llorando de los sus ojos   con gran angustia y pesar
se fue para los palacios   do los infantes estaban.
Unos juegan a los dados,   otros las tablas jugaban,
sino fuera Gonzalillo   que arrimado se estaba;
cuando le vido llorar   una pregunta le daba;
comenzóle a preguntar:
—¿Qué es aquesto, el ayo mío?   ¿Quién vos quisiera enojar?
Quien a vos os hizo enojo   cúmplele de se guardar.—
Metiéranse en una sala,   todo se lo fue a contar.
Manda ensillar su caballo,   empiézase de armar,
después que estuvo armado   apriesa fue a cabalgar.
Sálese de los palacios   y vase para la plaza;
en llegando a los tablados   pedido había una vara;
arremetió su caballo,   al tablado la tiraba
diciendo: —Amad, lindas damas,   cada cual como es amada,
que más vale un caballero   de los de la flor de Lara
que veinte ni treinta hombres   de los de Córdoba la llana.—

[37] *barragadas*: de *barragán*, 'varón animoso'; serían 'actos exagerados de emulación, competencias desaforadas'. Nótese el cambio de asonancia en el verso siguiente.

[39] Parece que le reprocha su lujuria, ya que muchos hijos indican muchos encuentros sexuales. Tal vez haya también un eco de la extendida creencia folklórica de que los partos múltiples son indicio de adulterio (que aparece en otros romances, como nuestro núm. 62, *Espinelo*), aunque los siete infantes no son, desde luego, fruto de un mismo parto.

[40] *ayo*: 'criado que en una casa noble se ocupaba de la educación de los jóvenes'. Más adelante (vv. 112 y 117) se dice que su nombre era Nuño Salido.

[42] Nótese de nuevo el cambio de asonancia.

[43] Los juegos de dados y los que se juegan con tablero (*tablas*) eran en la Edad Media propios de personas nobles.

[44] *Gonzalillo*: es el hijo menor de Gonzalo Gustioz y el diminutivo indica su juventud; debió de ser personaje histórico, ya que en documentos cortesanos del siglo X aparece la firma de un Gonzalo González. El segundo hemistiquio quiere decir que estaba viendo jugar, sin participar en los juegos.

[46] El cambio de asonancia se efectúa aquí por un procedimiento usual en la tradición oral (y también en la moderna): el hemistiquio 45*b* debía repetirse en 46*a*, sirviendo de eslabón entre una tirada y otra.

[48] 'más vale que se guarde, que ande con cuidado'.

Doña Lambra que esto oyera de sus cabellos tiraba;
llorando de los sus ojos se saliera de la plaza.
Fuérase a los palacios donde don Rodrigo estaba;
en entrando por las puertas estas querellas le daba:
—Quéjome de vos, don Rodrigo, que me puedo bien quejar.
Los hijos de vuestra hermana mal abaldonado me han:
que me cortarían las haldas por vergonzoso lugar,
me pornían rueca en cinta y me la harían hilar
y dicen si algo les digo que luego me harían matar.
Si d'esto no me dais venganza, mora me quiero tornar:
a ese moro Almanzor me iré a querellar.
—Calledes vos, mi señora, no queráis hablar lo tal,
que una tela tengo urdida, otra entiendo de ordenar

[58] El tirarse de los pelos es manifestación de ira y desesperación. A continuación, en las crónicas se recogen varios episodios del cantar épico omitidos en los romances: Gonzalo González mata a Alvar Sánchez; Lambra se queja a su marido don Rodrigo, pero tras un gran revuelo, doña Lambra y los González hacen las paces; los siete infantes y la propia doña Sancha escoltan a Lambra a su heredad de Barbadillo; pero en el camino, por un pequeño incidente, Lambra manda a un criado suyo que arroje un cohombro mojado en sangre a los pies de Gonzalo González con intención de agraviarle; para vengar tal ofensa (que lleva implícita una alusión sexual) los infantes persiguen al criado y lo matan cuando se había acogido a la protección de las faldas de su ama; Lambra vuelve a quejarse a su esposo, pidiéndole venganza. Al omitir todos estos episodios, el romance funde en una sola las dos ocasiones en que doña Lambra se queja a don Rodrigo de Lara (véase también el romance núm. 2, *Las quejas de doña Lambra*).

[63] *abaldonado*: 'hecho baldón, agraviado'.

[64] Era castigo habitual para las prostitutas. El verso se convirtió en proverbial y está citado en múltiples fuentes de los siglos de oro: el *Guzmán de Alfarache* (II, II, 4), el *Quijote* (II, 50), varias comedias de Lope, la *Vida del escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel, etc.; lo recoge también Covarrubias.

[65] *rueca*: 'vara que sirve para hilar'. El hacer hilar a una dama supone rebajarla a una categoría inferior, ya que es trabajo propio de siervas. Está citado el verso en la ensalada de Praga.

[68] *Almanzor* es el famoso caudillo árabe Al-Mansur, que por la época en que sucedieron los hechos era en efecto importante cortesano de Córdoba, aunque todavía no había alcanzado la fama que luego le acompañó por sus expediciones guerreras. El que la esposa deba recurrir a los moros para que venguen su honor supone un gran agravio para un caballero cristiano.

[70] *tela*: aquí 'enredo, maraña'. Lo que quiere decir es que tiene preparada una trampa. Nótese que a partir de aquí se presenta a Rodrigo Velázquez como traidor, autor de la perdición de los infantes; seguramente en el poema primitivo su papel debió de ser más pasivo y su culpa simplemente la de no auxiliarlos en la lucha, pero la tradición poética posterior desarrolló fecundamente el motivo de la traición.

que nascidos y por nascer tuviesen bien qué contar.—
Fuese para los palacios donde el buen conde está;
en entrando por las puertas estas palabras fue a hablar:
—Si matásemos, buen conde, los hijos de nuestra hermana
mandaréis a Castilla vieja y aun los barrios de Salas
donde hablaremos nosotros y valdrán nuestras personas.—
Cuando aquesto oyó el buen conde comenzóse a santiguar:
—Eso que dices, Rodrigo, díceslo por me tentar,
que quiero más los infantes que los ojos de mi faz
que muy buenos fueron ellos en aquella de Cascajar,
que si por ellos no fuera no volviéramos acá.—
Cuando aquello oyó Rodrigo luego fuera a cabalgar.
Encontrado ha con Gregorio, el su honrado capellán;
que por fuerza, que por grado, en una iglesia lo hizo entrar;
tomárale una jura sobre un libro misal:
que lo que allí le dijese que nadie no lo sabrá.
Después que hubo jurado, papel y tinta le da;
escribieron una carta de poco bien y mucho mal

[71] 'que dará que hablar a los hombres actuales y a los de generaciones venideras'.

[72] *buen conde*: se refiere al de Castilla, que antes se ha identificado anacrónicamente con Fernán González (véase la nota al v. 9).

[74] *hermana*: ha de entenderse como un grado de parentesco lateral en sentido amplio, que abarcaría hermanos carnales (lo eran, en efecto, doña Sancha y don Rodrigo) y otros familiares como primos, cuñados y concuñados (como el conde castellano, emparentado con ella por ser su prima Lambra cuñada de doña Sandra).

[76] *hablaremos nosotros*: 'se oirá nuestra palabra, prevalecerá nuestro parecer'. La rima está estropeada, coincidiendo con el cambio de asonancia en el verso siguiente; pero se mantendría con la variante *palabras* en vez de *personas*, perfectamente posible.

[79] *faz*: 'cara'. Querer a alguien como a sus ojos (o como a las niñas de sus ojos) es todavía hoy expresión proverbial.

[80] En las crónicas se alude a la batalla de Cascajar entre el conde de Castilla y los moros, en la que también había participado don Rodrigo.

[84] El episodio del clérigo no aparece en las prosificaciones del cantar de gesta; podría pensarse que fuera una adición del siglo XVI, máxime cuando no figura en las otras versiones del romance. Pero la situación del noble que recurre a un clérigo como escribano —en lugar de escribir la carta él mismo, lo que sería más cómodo para la narración— cuadra bien con la división de funciones entre los estamentos sociales medievales.

[85] *libro misal* es 'aquél en el que se contiene el orden y modo de celebrar la misa'. La fórmula del segundo hemistiquio (que reaparece en 102*b*) es frecuente en romances (por ejemplo, en versiones modernas del núm. 56, *Gerineldo*).

a ese rey Almanzor con traición y falsedad:
que le envíe siete reyes a campos de Palomar
y aquese moro Aliarde venga por su capitán.
—Que los siete infantes de Lara te los quiero empresentar.—
En escribiendo la carta la hizo luego llevar.
Fuérase luego el conde do los infantes están;
sentados son a la mesa, comenzaban a yantar:
—Norabuena estéis, sobrinos. —Vos, tío, muy bien vengáis.
—Oídme ahora, sobrinos, lo que os quiero contar:
concertado he con los moros, vuestro padre nos han de dar.
Salgamos a recebirlo a campos de Palomar
solos y sin armadura, armas no hemos de llevar.—
Respondiera Gonzalillo, el menor y fue a hablar:
—Tengo ya hecha la jura sobre un libro misal
que en bodas ni tornabodas mis armas no he de dejar
y para hablar con moros bien menester nos serán,
que con cristiano ninguno nunca tienen lealtad.

[89] El califa cordobés era en esta época Alhakam (Alhakén) II, y Almanzor simplemente uno de sus más importantes cortesanos, aunque aquí se le atribuye poéticamente la condición de rey.

[90] *Palomar*: en crónicas se le llama *Almenar*, identificable con un lugar limítrofe con la tierra desierta de frontera existente en el siglo X alrededor del Duero.

[91] *Aliarde* es nombre tópico de moro en el romancero, que ha sustituido aquí al primitivo Galve de la leyenda (Gálib ben Abderrahman, comandante general de la frontera musulmana desde el 946 hasta el 981). En el verso 137 se le llama *Alicante*.

[92] *empresentar*: 'ofrecer como regalo'.

[95] *yantar*: 'comer'.

[98] Atrae a los infantes con la promesa de rescatar a su padre preso. Aunque no se ha dicho antes en el romance, sabemos por la gesta prosificada que Gonzalo Gustioz estaba preso en Córdoba. Esta circunstancia cuadra con la situación histórica: en el año 974 el conde Garci Fernández había mandado como de costumbre embajadores a Córdoba, cuando atacó determinadas posiciones moras cercanas a Medinaceli; el califa, irritado, quiso expulsar a los embajadores y, al protestar éstos, los hizo encarcelar. El Gonzalo Gustioz (o Gondisalbo Gudistioz) histórico pudo estar entre esos embajadores presos, pues consta como personaje importante de la corte castellana en varios documentos y su rastro se pierde entre el año 972 y el 992, en que vuelve a aparecer.

[101] La insistencia en que es *el menor* de los infantes (reiterada en el v. 127) pone de relieve un detalle corriente en relatos folklóricos: el del hermano pequeño como protagonista de hazañas y aventuras (recuérdese que antes ha sido también Gonzalillo el que derriba el tablado para vengar las palabras injuriosas de Lambra).

[104] 'bien que las necesitaremos'.

—Pues yo voy, los mis sobrinos, y allá os quiero esperar.—
En las sierras de Altamira que dicen de Arabiana
aguardaba don Rodrigo a los hijos de su hermana.
No se tardan los infantes, el traidor mal se quejaba;
está haciendo la jura sobre la cruz de la espada
que al que detiene los infantes él le sacaría el alma.
Deteníalos Nuño Salido, que buen consejo les daba;
ya todos aconsejados con ellos él caminaba.
Con ellos va la su madre, la su madre doña Sancha;
llegó con ellos la madre una muy larga jornada,
partiéronse los infantes donde su tío esperaba,
partióse Nuño Salido a los agüeros buscar;
después que vio los agüeros comenzó luego a hablar:
—Yo salí con los infantes, salimos por nuestro mal;
siete celadas de moros aguardándonos están.—
Así allegó a la peña do los infantes están,
tomáralos a su lado, empezóles de hablar:
—Por Dios os ruego, señores, que me queráis escuchar:
que ninguno pase el río ni allá quiera pasar,
que aquel que allá pasare a Salas no volverá.—
Allí hablara Gonzalo con ánimo singular;
era menor en los días y muy fuerte en pelear:
—No digáis éso, mi ayo, que allá hemos de llegar.—
Dio de espuelas al caballo, el río fuera a pasar;
los hermanos que lo vieron hicieron otro que tal.
Los moros estaban cerca, sálenlos a saltear;

107 Nuevo cambio de asonancia. *Altamira* y *Arabiana* son topónimos que no hemos podido identificar.

110 *la cruz de la espada* es el punto de intersección del pomo y los gavilanes, que al formar una cruz resultaba apto para jurar sobre él, implicando en el juramento los dos símbolos más queridos del caballero cristiano.

111 No cuadra el «no se tardan» del verso 109 con las maldiciones contra quien detiene a los infantes, a menos que con ello quiera transmitirse el distinto tiempo psicológico de los protagonistas: los infantes acuden sin demora, pero a don Rodrigo su impaciencia le hace parecer que tardan.

112 *Nuño Salido* es el nombre del ayo.

115 'la madre hizo un largo camino con ellos'.

117 Era frecuente buscar los buenos o malos augurios en detalles de la Naturaleza, antes de entrar en batalla o de hacer algo importante. Nótese el nuevo cambio de asonancia.

120 *celadas*: 'emboscadas de gente armada'.

124 El río se ha identificado con el Ebros, cerca de las fuentes del Duero.

129 'Picó con las espuelas al caballo' para que echase a andar.

131 *saltear*: 'acometer por sorpresa'.

los infantes que lo vieron empiezan a guerrear,
mas la morisma era tanta que no les daban lugar.
Uno a uno, dos a dos, degollado se los han.
Con la empresa que tenían para Córdoba se van;
las alegrías que hacen gran cosa era de mirar.
Alicante con placer a su tío fue a hablar:
—Norabuena estéis, mi tío. —Mi sobrino, bien vengáis.
¿Cómo os ha ido, sobrino, con las guerrillas de allá?
—Guerras os parescerían, que no guerrillas de allá.
Por siete cabezas que traigo mil me quedaron allá.—
Tomara el rey las cabezas, al padre las fue a enviar;
está haciendo la jura por su corona real
si el viejo no las conosce de hacerlo luego matar
y si él las conoscía le haría luego soltar.
Toma el viejo las cabezas, empezara de llorar;
estas palabras diciendo empezara de hablar:
—No os culpo yo a vosotros, que érades de poca edad,
mas culpo a Nuño Salido que no os supo guardar.

133 'que no les dejaban ocasión' de defenderse.

135 *empresa*: aquí 'intención'.

137 *Alicante*: es el mismo Aliarde del verso 91, de quien ahora se nos dice que era sobrino del rey moro.

140 *guerrillas* es aquí término despectivo, con valor de 'escaramuzas, pequeños encuentros bélicos'; de ahí la reacción del capitán moro, quien además pretende hacer creer que ha matado miles de enemigos y no sólo los siete cuyas cabezas trae (v. 141). Era, en efecto, costumbre llevar las cabezas de los vencidos como prueba de la victoria.

142 Se refiere al padre de los infantes, pues como se recordará Gonzalo Gustioz se encontraba preso en poder del monarca cordobés.

149 El motivo de la lamentación de Gonzalo Gustioz sobre las cabezas cortadas de sus hijos se encuentra desarrollado en el romance núm. 3, *Llanto de Gonzalo Gustioz*, además de en varios romances eruditos.

2. QUEJAS DE DOÑA LAMBRA

—Yo me estaba en Barbadillo, en esa mi heredad;
2 mal me quieren en Castilla los que me habían de aguardar:
los hijos de doña Sancha mal amenazado me han
4 que me cortarían las faldas por vergonzoso lugar
y cebarían sus halcones dentro de mi palomar
6 y me forzarían mis damas casadas y por casar;
matáronme un cocinero so faldas del mi brial.

[2] El romance, que según Menéndez Pidal «parece un fragmento épico casi sin evolucionar», recoge uno de los episodios de la historia de los infantes de Salas: las quejas que doña Lambra da a su esposo pidiéndole venganza contra sus ofensores; algunos de sus versos se insertan en el pasaje correspondiente del romance núm. 1, *Los infantes de Salas*.

El texto se imprimió en el *Cancionero de romances* s.a. (es la versión que damos), en la *Primera Silva* y, glosado, en un pliego suelto. En el *Cancionero* de 1550 se incluye también, aunque unido a una versión de *Los infantes de Salas* a la que sirve de colofón. Debió de ser muy conocido en los siglos XVI y XVII, a juzgar por la cantidad de citas de sus versos que se encuentran en textos de esa época.

1 *Barbadillo*: en la actual provincia de Burgos, donde habían acompañado a doña Lambra, entre otros, doña Sancha y sus hijos después de las bodas; en ese trayecto se produjeron los incidentes a los que se alude a continuación; *heredad*: 'posesión, propiedad'. En fuentes del siglo XVI, como la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz o la *Farsa de Inés Pereira* de Gil Vicente, se documenta que el inicio habitual del romance era el verso siguiente; aquí se ha añadido uno inicial con la formulación «Yo me estaba...», que aparece también en otros romances («Yo me estaba allá en Coimbra...» en el núm. 31, *Muerte del maestre de Santiago*, «Yo me estando en Giromena...» en el núm. 33, *Isabel de Liar*, etc.). Pero nuestro verso primero era conocido ya hacia 1500, cuando Diego de San Pedro lo contrahizo como «Yo me estaba en pensamiento / en esa mi heredad / las fuerzas de mi deseo / mal amenazado me han...».

2 *aguardar*: 'guardar, proteger, defender', con *a* protética.

3 La expresión *mal amenazado me han* llegó a hacerse proverbial y así lo documentan Francesillo de Zúñiga en su *Crónica burlesca del emperador Carlos V* y Cristóbal de Castillejo.

4 Para el sentido de este verso y su valor proverbial, véase la nota 64 del romance anterior.

5 La tenencia de palomares era privilegio de la nobleza y el matar palomas ajenas estaba penado por la ley. Pero dado el contexto, no podemos dejar de ver una alusión sexual en esos halcones que se ceban en las palomas. Recuérdese que idéntica queja (con idéntica ambigüedad) aparece en otro romance, quizás inspirado en éste: el núm. 13, *Quejas de Jimena*.

7 *so*: 'bajo'; *brial*: 'vestido femenino de tela rica que bajaba hasta los pies'. Lambra había mandado a un criado suyo que afrentase a uno de los infantes (Gonzalo González) arrojando-

Si d'esto no me vengáis yo mora me iré a tornar.—
Allí habló don Rodrigo, bien oiréis lo que dirá:
—Calledes, la mi señora, vos no digades atal.
De los infantes de Salas yo vos pienso de vengar;
telilla les tengo ordida, bien gela cuido tramar,
que nascidos y por nascer dello tengan qué contar.

le un cohombro lleno de sangre; los infantes acudieron a vengarse y mataron al criado, pese a que éste se había acogido a la protección de su ama por el procedimiento usual de refugiarse en sus faldas, «et de las feridas que daban en él, cayó de la sangre por las tocas et los paños della, de guisa que toda fue ensangrentada», según la *Primera crónica general*. La muerte del criado supone una afrenta para Lambra precisamente porque no se ha respetado la protección que ella le otorgaba.

[12] *telilla*: es la misma 'tela', con el sentido de 'trama, trampa' que encontrábamos en el verso 70 del romance anterior (véase nota); *gela*: 'se la'; *cuido*: aquí 'pienso'.

3. LLANTO DE GONZALO GUSTIOZ

Pártese el moro Alicante víspera de Sant Cebrián,
ocho cabezas llevaba todas de hombres de alta sangre.
Sábelo el rey Almanzor, a recibir se lo sale:
aunque perdió muchos moros piensa en esto bien ganare.
Manda hacer un tablado para mejor las mirare,
mandó traer un cristiano qu'estaba en captividade;
como ante sí lo trujeron empezóle de hablare;
díjole: —Gonzalo Gustos, mira quien conoscerás,
que lidiaron mis poderes en el campo de Almenare.—
Sacaron ocho cabezas, todas son de gran linaje.
Respondió Gonzalos Gustos: —Presto os diré la verdade.—

[3] El romance recoge un episodio de la gesta de los infantes de Salas prosificado en la *Crónica de 1344* y en la *Interpolación* a la *Primera crónica*. Menéndez Pidal defiende que deriva directamente del antiguo cantar de gesta, mientras que John G. Cummins opina que debe ser una creación tardía de un poeta individual, quien se habría basado en la gesta prosificada en las crónicas.

Nos ha llegado en una sola versión, incluida en la *Segunda Silva* y repetida en la *Silva* de 1561; a juzgar por las equivocaciones y olvidos manifiestos en los nombres propios, debió de tomarse de un texto manuscrito.

El episodio se recreó además en varios romances eruditos y artificiosos, uno de los cuales ha pervivido en la tradición oral y lo cantan como endecha los sefardíes de Oriente.

[1] *Alicante*: el mismo que en el romance de *Los infantes de Salas* (núm. 1) se denominaba con este nombre y con el de *Aliarde* (vv. 91 y 137), es trasunto de Gálib ben Abderrahman, comandante de la frontera musulmana. La festividad de *San Cebrián* se celebra el 14 de septiembre; el ataque castellano a plazas del califato que provocó la retención en Córdoba de los embajadores de Castilla (entre los que se encontraría Gonzalo Gustioz) tuvo lugar el 2 de septiembre del año 974, y la noticia de la escaramuza llegó a Córdoba el día 12 del mismo mes, según relatan crónicas árabes. La fecha del 13 de septiembre sería, pues, recuerdo histórico de esos hechos. A juzgar por las rimas posteriores, el verso debía decirse con *-e* paragógica.

[2] Las de los siete infantes y la de su ayo.

[3] Almanzor no era rey, sino cortesano influyente de Alhakén II. Pero el detalle de que él fue quien recibió las cabezas y las mostró a Gonzalo Gustioz coincide con la gesta prosificada en las crónicas.

[7] *como*: 'tan pronto como, en cuanto'.

[8] *Gustos* es forma alternativa de *Gustioz*.

E limpiándoles la sangre asaz se fuera a turbar;
dijo llorando agramente: —¡Conózcolas, por mi mal!
La una es de mi carillo, las otras me duelen más:
de los infantes de Lara son, mis hijos naturales.—
Así razona con ellos como si vivos hablasen:
—Dios os salve, el mi compadre, el mi amigo leal.
¿Adonde son los mis hijos que y'os quise encomendar?
Muerto sois como buen hombre, como hombre de fiar.—
Tomara otra cabeza del hijo mayor de edad:
—Sálveos Dios, Diego González, hombre de muy
[gran bondad,
del conde Fernán González alférez el principal;
a vos amaba yo mucho, que me habíades de heredar.—
Alimpiándola con lágrimas volviérala a su lugar
y toma la del segundo, Martín Gómez que llamaban:
—Dios os perdone, el mi hijo, hijo que mucho preciaba;
jugador era de tablas el mejor de toda España,
mesurado caballero, muy buen hablador en plaza.—

[12] *asaz*: 'bastante, mucho'. El detalle coincide con versos prosificados en las crónicas: «violas bueltas en sangre e en polvo, e començolas de alimpiar con aquella manta en que estavan, e afemençiolas bien, en tal manera que las conosçio».

[13] *agramente*: 'amargamente'.

[14] *carillo* es diminutivo afectivo de *caro*, 'querido'.

[15] *hijos naturales*: 'hijos legítimos'.

[16] Hay cierta incoherencia en la formulación: quien habla es Gonzalo Gustioz, como si sus hijos estuviesen vivos.

[17] Se dirige a Nuño Salido, el ayo de los infantes; *compadre*: 'nombre que se dan entre sí el padre de una criatura y su padrino de bautizo', es el mismo apelativo que Gonzalo Gustioz le aplica en la gesta prosificada.

[21] *Diego* es el hijo primogénito (por eso dice en el v. 23 que había de heredarle) y lleva, como es usual, el apellido derivado del nombre propio de su padre: *González*, de *Gonzalo*.

[22] *alférez*: 'oficial que lleva el estandarte'. En las crónicas se alude también a que fue abanderado de las tropas del primer conde castellano en la batalla de Cascajar: «vos toviestes la su seña en el vado de Cascajar».

[25] *Martín* era, en efecto, el nombre del segundo hijo; el error de *Gómez* por *González* es una mala lectura de una abreviatura y uno de los detalles que hacen pensar en una fuente manuscrita para el romance impreso (véanse también las notas a los vv. 30, 33 y 39). Nótese el cambio de asonancia.

[27] *tablas*: más que al deporte caballeresco de derribar *tablados* con lanzas, debe de referirse a los 'juegos de tablero', propios de gente noble.

[28] Estos elogios aparecen de forma casi idéntica en las crónicas: «atal jugador de tablas non avia en toda España; e fijo, vos fablavades en plaça muy mesurada miente e muy bien, e plasia a todos los que vos oyan».

Y dejándola llorando la del tercero tomaba:
—Hijo Suero Gustos, todo el mundo os estimaba,
el rey os tuviera en mucho solo para la su caza;
gran caballero esforzado, muy buen bracero a ventaja.
Ruy Gómez, vuestro tío, estas bodas ordenara.—
Y tomando la del cuarto lasamente la miraba:
—Oh, hijo Fernán González, nombre del mejor de'Spaña,
del buen conde de Castilla, aquel que vos baptizara;
matador de puerco espín, amigo de gran compaña,
nunca con gente de poco os viera en alianza.—
Tomó la de Ruy Gómez, de corazón la abrazaba:
—Hijo mío, hijo mío, quién como vos se hallara.
Nunca le oyeran mentira, nunca, por oro ni plata;
animoso, buen guerrero, muy gran feridor d'espada

[30] También es *Suero* el nombre del tercer hijo en las crónicas que prosifican la gesta, pero el apellido *Gustos* (en vez de *González*) hay que atribuirlo de nuevo a la mala interpretación de una abreviatura.

[31] En las crónicas se elogia también a Suero como buen cazador, pero el romance omite la alusión a sus conocimientos sobre la muda de la pluma de las aves cetreras: «no habie en el mundo vuestro par en caçar muy bien con aves e para las mudar a su tiempo». Por otra parte, el romance mantiene la asonancia en *-áa* de la tirada anterior, mientras que la gesta prosificada en las crónicas vuelve a la asonancia en *-á(e)*.

[32] *bracero*: 'el que tiene buen brazo para tirar barra, lanza u otra arma arrojadiza'; *ventaja*: es tanto 'excelencia o condición favorable que una persona tiene' como 'ganancia anticipada que un jugador concede a otro para compensar la superioridad que el primero tiene'; por tanto podría querer decir que nadie era mejor que Suero como lanzador o que él era el mejor lanzando, incluso cuando concedía ventaja a sus adversarios. El elogio no figura en las crónicas.

[33] Se refiere a Ruy o Rodrigo Velázquez (o de Lara) y ha de ser sin duda nuevo error debido al original manuscrito del que copia la *Silva*. La alusión a las *bodas* es irónica: en lugar de casarse —como correspondería a un muchacho joven—, ha encontrado la muerte.

[34] *lasamente*: 'cansadamente'.

[35] Al cuarto hijo de Gonzalo Gustioz se le había impuesto el nombre del primer conde castellano (por eso dice que lleva el «nombre del mejor de'Spaña»), quien había sido su padrino de bautizo.

[37] *puerco espín*: debe de estar aquí por 'jabalí'; también en las crónicas se dice que era «matador de los puercos monteses e de los osos». La caza era deporte propio de nobles, pero además la de esos animales exigía gran valentía y arrojo.

[38] Es decir, que no se juntaba con gente baja, tal como señalan las crónicas: «nunca amastes compañas rrafeses, mas las mejores e mas altas que falladades».

[39] *Ruy* o Rodrigo es el quinto hijo de Gonzalo Gustioz, y de nuevo *Gómez* es mala lectura de una abreviatura.

que a quien dábades de lleno tullido o muerto quedaba.—
Tomando la del menor el dolor se le doblara:
—Hijo Gonzalo González, los ojos de doña Sancha.
¿Qué nuevas irán a ella que a vos más que a todos ama?
Tan apuesto de persona, decidor bueno entre damas,
repartidor en su haber, avantajado en la lanza.
Mejor fuera la mi muerte que ver tan triste jornada.—
Al duelo qu'el viejo hace toda Córdoba lloraba.
El rey Almanzor cuidoso consigo se lo llevaba
y mandó a una morica lo sirviese muy de gana;
ésta le torna en prisiones y con amor le curaba;
hermana era del rey, doncella moza y lozana.
Con ésta Gonzalo Gustos vino a perder su saña,
que d'ella le nació un hijo que a los hermanos vengara.

43 El romance funde en uno los elogios que la gesta prosificada reservaba para Rodrigo y para su hermano *Gustios*, eliminando la mención de este último.

45 *Gonzalo González* es en efecto el hijo menor, y el que mayor protagonismo tuvo en los desdichados incidentes de las bodas. La expresión *los ojos* es ponderativa para indicar que era el hijo más amado por su madre doña Sancha.

48 *haber*: 'hacienda, caudal'. Los elogios como hábil conversador con damas y diestro alanceador están en las crónicas, pero no la alusión a la apostura ni a la generosidad. No aparece en el romance, por otra parte, el elogio de la gesta prosificada de que era «conosçedor de derecho, amavades lo judgar».

51 *cuidoso*: 'preocupado'.

52 *sirviese* tiene aquí un sentido claramente sexual; *muy de gana*: 'voluntariamente, de forma complaciente'.

54 *lozana*: aquí con el sentido de 'hermosa'.

55 *saña*: aquí sinónimo de 'tristeza'.

56 El hijo será el bastardo *Mudarra*, quien habrá de vengar la muerte de sus hermanos de padre matando a Rodrigo Velázquez (véase el romance núm. 4, *Venganza de Mudarra*).

4. VENGANZA DE MUDARRA

A cazar va don Rodrigo y aun don Rodrigo de Lara;
2 con la gran siesta que hace arrimado se ha a una haya
maldiciendo a Mudarrillo, hijo de la renegada,
4 que si a las manos le hubiese que le sacaría el alma.
El señor estando en esto, Mudarrillo que asomaba:
6 —Dios te salve, caballero, debajo la verde haya.
—Así haga a ti, escudero, buena sea tu llegada.

[4] Narra de forma muy abreviada un episodio de las últimas refundiciones del cantar de los infantes, recogido en la *Crónica de 1344*, en la *Interpolación* a la *Crónica general* y en el *Arreglo del Toledano* de la de 1344. Mudarra, el hijo bastardo de Gonzalo Gustioz, venga la muerte de sus medio hermanos los infantes persiguiendo con sus huestes a Rodrigo Velázquez y enfrentándose con él en combate singular, a consecuencia del cual muere el traidor a manos de Mudarra. El romance elimina muchos pasajes que aparecen en la gesta, resumiendo toda una serie de acciones en una breve escena sintética; de ese sintetismo tan elusivo resulta la impresión misteriosa y de ambiente casi mágico que transmite. Basándose en ello, Paul Bénichou ha sugerido su no dependencia directa del cantar de gesta, abogando por la hipótesis de que se compusiera tardíamente sobre el recuerdo de motivos antiguos.

Nos ha llegado el romance en sendos pliegos sueltos de Praga, El Escorial y una biblioteca particular; se incluyó en el *Cancionero de romances* s.a. (es la versión que damos) y el mismo texto volvió a imprimirse en la *Primera Silva*. Fue muy conocido en los siglos XVI y XVII; en el siglo XVI se compuso una refundición (*En un monte junto a Burgos*) que tuvo gran fortuna.

[1] El motivo folklórico de la caza fallida como preludio de un suceso desgraciado (usado también en las crónicas) se desarrolla más en la versión del pliego de El Escorial, donde se añade a continuación el verso «perdido había los azores, / no halla ninguna caza». Es común a otros romances, como nuestros núms. 79, *Rico Franco*, y 89, *La muerte ocultada*.

[2] *siesta*: etimológicamente es la 'hora sexta' latina, que coincidía con la de después de comer y la de mayor calor del día; aquí está precisamente en el sentido de 'hora calurosa'.

[3] *Mudarrillo* es diminutivo despectivo de *Mudarra*, nombre del hijo que Gonzalo Gustioz tuvo con la mora hermana de Almanzor que le consoló en su cautiverio de Córdoba (véanse los vv. 51-56 del romance anterior). Aquí se la denomina impropiamente *la renegada*, a menos que entendamos que renegó de su religión para convertirse al cristianismo, igual que hizo su hijo. La maldición al personaje que va a aparecer inmediatamente sugiere una premonición mágica, pero véase la nota al verso 12.

[7] Quien primero habla es Mudarra, saludando como *caballero* a Rodrigo; éste le contesta tratándole de *escudero* dada la juventud de Mudarra, ya que en principio *escudero* era el joven en pe-

—Dígasme tú, el caballero, cómo era la tu gracia.
—A mí dicen don Rodrigo y aun don Rodrigo de Lara,
cuñado de Gonzalo Gustos, hermano de doña Sancha;
por sobrinos me los hube los siete infantes de Salas.
Espero aquí a Mudarrillo, hijo de la renegada;
si delante lo tuviese yo le sacaría el alma.
—Si a ti dicen don Rodrigo y aun don Rodrigo de Lara,
a mí Mudarra González, hijo de la renegada,
de Gonzalo Gustos hijo y anado de doña Sancha;
por hermanos me los hube los siete infantes de Salas.
Tú los vendiste, traidor, en el val de Araviana;
mas si Dios a mí me ayuda aquí dejarás el alma.
—Espéresme, don Gonzalo, iré a tomar las mis armas.
—El espera que tu diste a los infantes de Lara.
Aquí morirás, traidor, enemigo de doña Sancha.

ríodo de aprendizaje que hacía méritos para convertirse en caballero (pero para el cambio de sentido de la palabra en el siglo XVI, véase nuestra nota 1 del romance núm. 84, *Tiempo es, el caballero*).

[8] 'cómo te llamas'.

[12] Del sintetismo del romance resulta la aparente incongruencia —muy sugestiva desde el punto de vista poético— de que Rodrigo se haya puesto a esperar en mitad del campo a que pase por allí Mudarra, como si hubiera de traérselo el azar o una fuerza mágica; y lo mismo puede decirse de las maldiciones aparentemente premonitorias de los versos 3-4. Lo que pasa es que el romance resume toda una larga serie de escenas, detalladas en las crónicas, en que Mudarra persigue a Rodrigo, quien huye con sus huestes hasta que decide esperar a su perseguidor en el valle de la Espeja; allí se encuentran los contendientes y se produce la lucha.

[15] *González* es el apellido correspondiente al nombre propio de su padre, *Gonzalo*. En el *Arreglo* de la crónica del Toledano se le nombra siempre como *Gonzalo González*, pues se dice que había tomado al bautizarse el nombre del menor de los infantes; y así lo llama Rodrigo, en efecto, en el verso 20.

[16] *anado* o *alnado*: 'hijastro'. Lo era efectivamente, al ser doña Sancha esposa legítima de su padre.

[18] *Araviana* era el valle donde habían caído los infantes en la emboscada con los moros preparada por Rodrigo Velázquez.

[20] Para el nombre de *Gonzalo* véase la nota 15. La muerte a traición de don Rodrigo estaba al parecer en las versiones más antiguas de la gesta (reflejadas en la *Primera crónica general*), mientras que en las más modernas se le ofrece la oportunidad de defenderse, armado, en un combate singular con Mudarra, quien lo hiere con su lanza y lo lleva después malherido a presencia de doña Sancha. El recuerdo del lanzazo se ha mantenido en el pliego de El Escorial, pero tanto allí como más explícitamente aquí se ha optado por la muerte del enemigo desarmado, que ofrecía mayor fuerza poética al establecer una simetría con la muerte a traición de los infantes.

[22] Apunta aquí el papel de doña Sancha en la venganza, apenas sugerido en los romances pero que debió de ser muy importante en el cantar de gesta primitivo. El verso lo cita con valor proverbial Sancho en el *Quijote* (II, 60).

ROMANCES DEL CERCO DE ZAMORA Y DEL CID

Los tres ciclos épicos de la muerte y testamento del rey Fernando I, del cerco de Zamora y de las mocedades de Rodrigo se inspiran en sucesos del siglo XI, aparecen conectados entre sí y tienen su eco en el romancero.

El primero se centra en las consecuencias de la muerte del rey Fernando, con el reparto del reino entre sus hijos. El segundo refleja un aspecto de las luchas fratricidas entre los herederos: Urraca, señora de Zamora, se alía con su hermano Alfonso de León, lo cual motiva que el hermano heredero de Castilla, Sancho, ponga cerco a la ciudad, ante cuyos muros será asesinado. Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid, aparece en la épica como joven caballero al servicio del rey Fernando y, a la muerte de éste, del monarca castellano Sancho II. Al ser asesinado este último, pasa al servicio de Alfonso VI de León, quien se hace también con la corona de Castilla.

5. MUERTE DE FERNANDO I

Doliente se siente el rey, ese buen rey don Fernando;
los pies tiene hacia el oriente y la candela en la mano.
A su cabecera tiene arzobispos y perlados,
a su man derecha tiene a sus fijos todos cuatro:
los tres eran de la reina y el uno era bastardo;
ése que bastardo era quedaba mejor librado:
arzobispo es de Toledo, maestre de Santiago,
abad era en Zaragoza, de las Españas primado.

[5] Este romance y el siguiente (*Las quejas de Urraca*) se refieren a la muerte del rey Fernando I el Magno, quien reunió bajo su poder las coronas de León, Castilla y Galicia. El fallecimiento ocurrió en el año de 1065 y estuvo rodeado de toda clase de intrigas y tensiones entre los hijos del rey por el reparto de los reinos. Finalmente, don Fernando optó por otorgar Galicia a su hijo don García, León a Alfonso y Castilla a Sancho, mientras concedía a sus hijas Urraca y Elvira las ciudades de Zamora y Toro, respectivamente. Fue ése el principio de una serie de luchas fratricidas —que tuvieron su eco en la épica—, que culminaron con la eliminación de García (encarcelado) y de Sancho (asesinado mientras cercaba Zamora) y la concentración de los tres reinos en manos de Alfonso, sexto de ese nombre.

La *Crónica de veinte reyes* dice seguir, para la narración de la muerte del monarca, el testimonio de un «cantar que dizen del rey don Fernando», en el cual debió de inspirarse también el romance.

El texto que ofrecemos es el del *Cancionero de romances* de 1550, donde se presentan unidos éste, el de las *Quejas de Urraca* y *Urraca y Rodrigo*, por este orden. Sin embargo, en el *Cancionero* s.a. aparecen los tres romances separados, aunque se editan uno a continuación del otro. Para más detalles véase el comentario a las *Las quejas de Urraca* (núm. 6).

[1] *doliente*: 'enfermo'. La locución *buen rey* es fórmula acuñada.

[2] Es decir, se encuentra tumbado, mirando hacia el Este (hacia los Santos Lugares). El que el moribundo sostenga una vela en la mano es parte del rito de la extremaunción cristiana.

[3] *perlados*: 'prelados, dignidades eclesiásticas'.

[4] *man*: apócope de *mano*.

[8] En las crónicas aparece también el personaje del hijo bastardo —ajeno a la verdad histórica, pero presente en cantares épicos como las *Mocedades de Rodrigo*—, arzobispo ecuánime que atiende a su padre sin mediar intereses e intercede por su hermana Urraca; la acumulación de títulos que aquí tenemos es exagerada y anacrónica. Parecida enumeración debía de estar en el cantar épico del rey Fernando, pues la *Crónica de veinte reyes* señala que «algunos dizen en sus cantares que avía el rey don Ferrando un fijo de ganancia, que era cardenal en Roma e legado en toda España e abad de Sant Fagund e arçobispo de Santiago e prior de Monte Aragón ... e tenemos que no fue verdat, ca siquier non es derecho que un omne tantas dignidades oviese».

—Hijo, si yo no muriera vos fuérades Padre Santo;
mas con la renta que os queda vos bien podréis alcanzarlo.—
Ellos estando en aquesto entrara Urraca Fernando
y vuelta hacia su padre d'esta manera ha hablado:

[10] La alusión a la simonía contribuye a presentar una imagen negativa de ese hijo bastardo, cuyo papel es más positivo en las crónicas.

[11] *Urraca Fernando*: el apellido lo toma del nombre de pila de su padre. Dice la crónica: «ellos en esto estando, entró la infanta doña Urraca con todas sus dueñas en el palacio, metiendo bozes e faziendo el mayor llanto del mundo, llamando e diziendo: —Padre señor, ¿qué fiz yo porque así finco desheredada?».

6. QUEJAS DE URRACA

—Morir vos queredes, padre; San Miguel vos haya el alma.
Mandastes las vuestras tierras a quien se vos antojara:
a don Sancho a Castilla, Castilla la bien nombrada;
a don Alonso a León y a don García Vizcaya;
a mí, porque soy mujer, dejáisme desheredada.
Irm'he yo por esas tierras como una mujer errada
y este mi cuerpo daría a quien se me antojara:
a los moros por dineros y a los cristianos de gracia;
de lo que ganar pudiere haré bien por la vuestra alma.—

[6] El romance es clara continuación del anterior (*Muerte de Fernando I*) y así lo edita el *Cancionero de romances* de 1550, continuándolo además con *Urraca y Rodrigo*. No obstante, tuvo también vida autónoma: el *Cancionero de romances* s.a. imprime los tres romances uno a continuación del otro, pero sin unirlos en un solo texto. Y el que aquí tenemos apareció autónomamente en diversas fuentes: una glosa debida a Gonzalo de Montalbán se imprimió en varios pliegos (que hoy se conservan en Praga, Cracovia y Madrid); también en un pliego de Praga se incluyó otra glosa, debida a un tal Hurtado. Guillén de Castro inserta un arreglo (probablemente basado en la glosa de Montalbán) en una de sus obras teatrales de tema cidiano, y lo mismo sucede en otra comedia manuscrita del siglo XVI titulada *Segunda parte de los hechos del Cid*. Algunos de sus versos aparecen citados en otras fuentes (lo cual confirma la popularidad del romance en los siglos XVI y XVII) y otros han pervivido en la tradición moderna, unidos a diversos temas romancísticos.

[1] Recuérdese que el romance anterior acababa con la irrupción de Urraca en el cuarto donde agonizaba su padre, el rey Fernando I. Encomienda el alma del moribundo a San Miguel porque éste era el ángel encargado de sopesar las obras de los difuntos en el juicio particular que decidía su salvación o condenación.

[2] *mandastes*: en el sentido jurídico relacionado con *manda* 'donación que se hace en un testamento'.

[4] La glosa de Montalbán sólo menciona dos hijos: «a don Sancho a Castilla / y a don Alonso a Vizcaya»; el editor del *Cancionero* s.a. restituyó al texto los tres hijos históricos, probablemente basándose en la glosa de Hurtado, que los menciona con las mismas formulaciones que aquí (incluyendo el disparate de atribuir Vizcaya a García, que heredó en realidad Galicia).

[6] *errada*: aquí 'de vida equivocada', por dedicarse a la prostitución.

[9] Lo que en las crónicas no es más que una queja de la infanta por la indigencia en que quedará si no hereda, se convierte en el romance en una amenaza desgarrada y amargamente irónica: la prostitución de la hija servirá, paradójicamente, para salvar el alma del mal padre, ya que con el dinero que

Allí preguntara el rey: —¿Quién es ésa que así habla?—
Respondiera el arzobispo: —Vuestra hija doña Urraca.
—Calledes, hija, calledes, no digades tal palabra,
que mujer que tal decía merescía ser quemada.
Allá en Castilla la Vieja un rincón se me olvidaba:
Zamora había por nombre, Zamora la bien cercada;
de una parte la cerca el Duero, de otra peña tajada,
del otro la morería, una cosa muy preciada.
Quien vos la tomare, hija, la mi maldición le caiga.—
Todos dicen amén, amén, sino don Sancho que calla.
El buen rey era muerto, Zamora ya está cercada:
de un cabo la cerca el rey, del otro el Cid la cercaba;

gane mandará decir misas y hará limosnas en su nombre; la atención se centra, pues, en la recriminación contra el rey y padre injusto. En la glosa de Hurtado es un más neutro «quien el mi cuerpo quisiere / no le sería negado», que anuncia el extremo al que se verá impulsada la infanta sin herencia, pero no abunda en el sarcasmo. En todo caso, los versos —en la variante «a los moros por dinero / y a los cristianos de balde»— debieron de ser muy conocidos y de uso proverbial en los siglos de oro: aparecen en un poema de un cancionero del siglo XVI; en un *Testamento de Celestina*, también del XVI; en la *Farsa del Obispo don Gonzalo* de Francisco de la Cueva (de 1587), y lo cita también Quevedo en una de sus composiciones.

[11] Este verso y el anterior faltan en las glosas y en el *Cancionero* s.a., pero se añadieron en el de 1550, seguramente a partir de alguna versión oral. La situación se produce también en las crónicas, cuando el rey, al entrar la infanta, «preguntóle entonçes al Çid quién era, e él díxole: —Es vuestra fija doña Urraca, que finca deseredada»; pero el romance sustituye al Cid por un arzobispo, que ha de ser el mismo hijo bastardo mencionado en *La muerte de Fernando I*.

[13] Como castigo a su deshonestidad. El verso no aparece en las glosas.

[14] El verso debió de tener uso proverbial, como indica, por ejemplo, que se utilice en *La pícara Justina*.

[17] Este verso y el anterior, que faltan en las glosas, parecen provenir de un romance sobre el cerco de Zamora, cuando el rey Sancho examina las fortificaciones de la ciudad.

[19] Acentuamos *amén*, pero en el canto debía producirse una dislocación acentual *ámen*, ya que así lo exige la regularidad métrica del hemistiquio. En este verso, que anuncia la rebelión de Sancho a la última voluntad de su padre, acaban las glosas y el *Cancionero* s.a. En el de 1550 se añaden los siguientes, que sirven de enlace con *Urraca y Rodrigo*.

[20] Entiéndase 'tan pronto como el buen rey...', ya que la yuxtaposición de las dos oraciones tiende a señalar la inmediatez entre una acción y otra.

[21] *el rey* es aquí Sancho II, heredero de Castilla, a cuyo servicio había quedado el Cid por ser vasallo castellano.

22 del cabo que el rey la cerca Zamora no se da nada,
del cabo que el Cid la cerca Zamora ya se tomaba.
24 Asomóse doña Urraca, asomóse a una ventana;
de allá de una torre mocha estas palabras hablaba:

[23] El mayor éxito del Cid en el cerco de la ciudad inclina la atención hacia el personaje de Rodrigo, ausente hasta aquí en los dos romances incluso en contra del testimonio de la tradición épica reflejada en las crónicas (así en el v. 11). Se diría que en estos versos se opera una especie de transición entre el ciclo de la muerte del rey Fernando y el de las mocedades del Cid, al cual pertenece plenamente el núm. 7, *Urraca y Rodrigo*, que sigue a éste en el texto del *Cancionero* de 1550.

[25] *torre mocha*: 'torre sin chapitel'.

7. URRACA Y RODRIGO

—Afuera, afuera, Rodrigo, el soberbio castellano.
Acordársete debría de aquel tiempo ya pasado
cuando fuiste caballero en el altar de Santiago,
cuando el rey fue tu padrino, tú, Rodrigo, el ahijado;
mi padre te dio las armas, mi madre te dio el caballo,
yo te calcé las espuelas porque fueses más honrado,
que pensé casar contigo mas no lo quiso mi pecado.
Casaste con Jimena Gómez, hija del conde Lozano;
con ella hubiste dineros, conmigo hubieras estado;
bien casaste tú, Rodrigo, muy mejor fueras casado:
dejaste hija de rey por tomar de su vasallo.

[7] Recoge un episodio de la épica tardía del Cid, que aparece en el *Cantar de Rodrigo*: el caballero se dirige como emisario del rey Sancho a los muros de Zamora para parlamentar con Urraca. Pero, a diferencia de lo que sucede en el *Cantar*, en el romance se desarrolla un diálogo amoroso en el que la infanta se presenta como mujer despechada. La fama de mujer apasionada que la tradición épica más tardía atribuyó a Urraca propició seguramente el nacimiento de la leyenda de sus amores con Rodrigo Díaz, el Cid.

Se imprimió en un pliego de Praga y se incluye en el *Cancionero de romances* s.a., en el de 1550 (es la versión que damos) y sus reediciones (donde se presenta unido a *Muerte de Fernando I* y *Quejas de Urraca*, a los que sirve de colofón), en la *Primera Silva* de Zaragoza, en la *Silva* de Barcelona y en los *Romances* de Sepúlveda. En la tradición oral moderna se han conservado algunos versos, unidos a versiones portuguesas de otros romances, como *Os labraré un pendón* o nuestros núms. 6, *Quejas de Urraca*, 80, *Silvana*, o 36, *La muerte del príncipe don Juan*.

[1] Es Urraca la que habla desde lo alto de la muralla de Zamora dirigiéndose al Cid (*Rodrigo*), que se encuentra abajo.

[3] Lo que Urraca dice es que Rodrigo fue armado caballero en el mismísimo templo de Santiago de Compostela, lo cual lo pone bajo la protección del Apóstol; ello tiene especial importancia, dado el carácter de matamoros y aliado de las tropas cristianas del santo, que según la leyenda se aparecía en las batallas para intervenir en la lucha a favor de los cristianos.

[4] El *rey* sería Fernando I, padre de Urraca; *padrino*: no de bautizo, sino de la ceremonia de armar caballero.

[6] El calzar la espuela era una fase fundamental del rito de armar caballero.

[7] 'mas por desgracia no pudo ser así'. El hemistiquio es hipermétrico; no lo sería suprimiendo *lo* o *mas*.

[8] *Lozano*: como es frecuente en el romancero, se ha tomado como nombre propio lo que en principio no debía de ser más que un adjetivo ('orgulloso') referido al conde.

[9] *estado*: 'alta condición social'.

12 —Si os parece, mi señora, bien podemos desligallo.
—Mi ánima penaría si yo fuese en discrepallo.
14 —Afuera, afuera, los míos, los de a pie y de a caballo,
pues de aquella torre mocha una vira me han tirado:
16 no traía el asta de hierro, el corazón me ha pasado;
ya ningún remedio siento, sino vivir más penado.

[12] *desligallo*: 'deshacerlo, desatarlo'; se refiere a su matrimonio.

[13] Quiere decir algo así como 'no tendría perdón de Dios si no estuviese de acuerdo (en disolver el matrimonio)'.

[15] *torre mocha*: 'torre sin chapitel'; *vira*: 'saeta', es naturalmente metafórica: una flecha de amor.

[16] *asta*: 'palo de un arma arrojadiza'; *pasado*: 'traspasado'. Aunque la flecha no era de hierro (porque era de amor) le ha atravesado el corazón.

8. LAS ALMENAS DE TORO

En las almenas de Toro allí estaba una doncella
vestida de paños negros, reluciente como estrella.
Pasara el rey don Alonso, namorado se había d'ella.
Dice, si es hija de rey, que se casaría con ella,
y si es hija de duque serviría por manceba.
Allí hablara el buen Cid, estas palabras dijera:

[8] A juzgar por su inicio, el romance se refería a un episodio de las luchas entre hermanos tras la muerte de Fernando I: el cerco de la ciudad de Toro por Sancho para arrebatársela a su hermana Elvira. Sin embargo, parecen haberse entremezclado aquí recuerdos de otros episodios (históricos y legendarios) de las mismas luchas fratricidas: el cerco de Zamora, los amores incestuosos entre Alfonso VI y su hermana Urraca, la intervención del Cid como valedor de esta última y como rival amoroso de Alfonso y el destierro del Cid por su rey, entre otros. Todos estos elementos han eclipsado el motivo de Elvira en Toro.

Sólo se nos han conservado tres versiones antiguas: una de un pliego de El Escorial, la que aquí damos (impresa por Timoneda) y otra que incluye Lope de Vega en su comedia *Las almenas de Toro*; el carácter relativamente tardío de los testimonios antiguos hizo pensar en que fuese compuesto en el siglo XVI, incluso por el propio Timoneda; pero su existencia en la tradición oral moderna de zonas tan diversas y distantes como Portugal y los sefardíes de Oriente y de Marruecos es un dato a favor de su antigüedad.

[1] La mención de Toro es el único detalle que sugiere que la innominada doncella sea la infanta Elvira, hija de Fernando I, quien tan poco protagonismo tiene en la épica relativa a estos sucesos y se encuentra totalmente ausente del romancero, salvo en esta alusión. Por lo demás, todos los restantes detalles del texto harían pensar que la protagonista es la otra hermana, Urraca.

[2] Los *paños negros* son de luto, quizás porque se supone reciente la muerte de su padre.

[3] *namorado*: 'enamorado', con aféresis. Aunque la protagonista debe de ser Elvira y la situación (doncella en el interior de una ciudad amurallada y rey extramuros) recuerda el cerco de Zamora por Sancho, el rey que aparece es *Alonso* (Alfonso VI), quien no sitió ni Toro ni Zamora.

[5] *manceba*: 'amante, concubina'. Sólo si es hija de reyes merecerá ser esposa legítima, ya que para el rey sería deshonroso tomar como mujer a la hija de un noble sin sangre real.

[6] En las crónicas el Cid aparece como valedor de Urraca ante el moribundo Fernando I; no consta, sin embargo, una intervención parecida en relación con Elvira. Por otra parte, según la tradición épica de las mocedades de Rodrigo, el Cid acompañó a Sancho en el cerco de Zamora. Y asimismo, la leyenda le atribuyó amores con Urraca. Todos estos elementos parecen haberse combinado en la aparición del Cid aquí.

—Vuestra hermana es, señor, vuestra hermana es aquélla.
—Si mi hermana es —dijo el rey—, fuego malo encienda [en ella.
Llámenme mis ballesteros, tírenle sendas saetas
y aquel que la errare que le corten la cabeza.—
Allí hablara el buen Cid, de esta suerte respondiera:
—Mas aquel que le tirare pase por la misma pena.
—Íos de mis tiendas, Cid, no quiero que estéis en ellas.
—Pláceme —respondió el Cid—, que son viejas y no nuevas;
irm'he yo para las mías que son de brocado y seda,
que no las gané holgando ni bebiendo en la taberna:
ganélas en las batallas con mi lanza y mi bandera.

[8] La identificación como hermana de la mujer que suscita el deseo del rey recuerda la leyenda de los amores incestuosos entre Alfonso y Urraca. El segundo hemistiquio quiere decir 'así muera quemada, ojalá se abrase', como forma de maldición.

[9] *ballesteros*: 'soldados que llevan una ballesta, arma portátil para lanzar flechas'; *saetas*: 'flechas'. El episodio parece el negativo de otro del núm. 7, *Urraca y Rodrigo*: aquí el rey manda asaetear desde el pie de la muralla al objeto de su amor, que se encuentra en lo alto; allí (vv. 15-17) Rodrigo se queja de que desde lo alto de la muralla le han tirado una saeta (de amor). La mujer causante de los flechazos parece ser la misma en uno y otro poema: Urraca. La versión de Lope se interrumpe en la imprecación a los ballesteros.

[12] Es decir, que el que dispare una flecha sufrirá el mismo castigo («que le corten la cabeza», v. 10).

[13] *Íos*: lo mismo que *idos*, 'marchaos', con caída de la *d* intervocálica; *tiendas*: se supone que de campaña.

[15] *brocado*: aquí 'tela fuerte de seda'. Recuérdese que en el núm. 15, *El destierro del Cid* (vv. 21-26), aparece una situación similar: el rey destierra a Rodrigo y éste le responde menospreciando la calidad de las tiendas (y tierras) reales en comparación con las suyas propias; es posible que estos versos inspirasen los de *El destierro del Cid*, que es —como decimos allí— una especie de compilación tardía de motivos y formulaciones de otros romances cidianos.

9. TRAICIÓN DE VELLIDO DOLFOS

—Rey don Sancho, rey don Sancho, no digas que no te aviso:
2 que de dentro de Zamora un alevoso ha salido;
llámase Vellido Dolfos, hijo de Dolfos Vellido;
4 cuatro traiciones ha hecho y con ésta serán cinco;
si gran traidor fue el padre mayor traidor es el hijo.—
6 Gritos dan en el real: a don Sancho han malherido.

[9] Los primeros versos del romance derivan, según Menéndez Pidal, de un primitivo cantar épico sobre el *Cerco de Zamora* y se encuentran prosificados en crónicas de los siglos XIV y XV; a partir del verso 6 se trataría de una adición juglaresca posterior.

En el siglo XVI hay dos familias de versiones impresas: la que, como nuestro texto del *Cancionero de romances* s.a., comienza «Rey don Sancho, rey don Sancho», representada en dicho cancionero, en la *Primera Silva* y en las *Silvas* de Barcelona de 1550 y 1552; y otra que empieza «Guarte, guarte, rey don Sancho» y que está en el *Cancionero* de 1550. Timoneda incluyó en su *Rosa española* una larga y prolija refundición erudita, también iniciada con los versos tradicionales, en la que se cuenta detalladamente todo el proceso de la traición de Vellido Dolfos, el asesinato de Sancho II y la persecución del traidor por el Cid.

[1] El *rey don Sancho* es, naturalmente, Sancho II, que tiene cercada Zamora. Los primeros cinco versos se suponen en boca de un desconocido zamorano, ya que el punto de vista es el de quien está dentro de la ciudad (v. 2), y así lo entendieron las crónicas; en ellas debe basarse Menéndez Pidal cuando en su versión facticia de *Flor nueva* hace preceder el inicio por los versos: «Sobre el muro de Zamora / vide un caballero erguido; / al real de los castellanos / decía con grande grito», que no encontramos en ninguna versión antigua.

[2] *alevoso*: 'traidor'.

[3] Era un caballero zamorano que, fingiendo ser perseguido por los de Zamora por haber aconsejado la rendición de la ciudad, logró ser acogido en el campamento castellano y que el rey lo hiciese su vasallo.

[4] En la refundición de Timoneda se explica una de estas «traiciones» como que había matado a su propio padre: «Vellido Dolfos se llama, / hijo de Dolfos Vellido / a quien él mismo matara / y después echó en el río».

[6] En las crónicas, la muerte de Sancho no sucede en el *real* ('campamento'), sino junto a los muros de la ciudad, adonde Vellido Dolfos lleva al rey so pretexto de enseñarle un lugar propicio para cavar un túnel por donde introducir las tropas; así lo recoge la refundición de Timoneda. Nótese el cambio de punto de vista y el paso a la tercera persona, coincidiendo con la parte juglaresca del romance.

Muerto le ha Vellido Dolfos, gran traición ha cometido;
desque le tuviera muerto metióse por un postigo;
por las calles de Zamora va dando voces y gritos:
—Tiempo era, doña Urraca, de complir lo prometido.

[8] *postigo*: 'puerta secundaria de la muralla'.

[10] Deja poética (y maliciosamente) en suspenso qué era *lo prometido*. Sin duda, alguna compensación; pero, dada la imagen de mujer sensual con que el romancero presenta a Urraca, debió de entenderse que la recompensa era en el propio cuerpo de la infanta sitiada. El primer hemistiquio calca además la construcción sintáctica de *Tiempo es, el caballero*, de sabido contenido erótico.

10. ENTIERRO DE FERNANDARIAS

Por aquel postigo viejo que nunca fuera cerrado
vi venir pendón bermejo con trecientos de caballo,
en medio de los trecientos vi en un monumento armado
y dentro del monumento viene un ataúd de palo
y dentro del ataúd venía un cuerpo finado:
Fernán d'Arias ha por nombre, fijo de Arias Gonzalo.
Llorábanle cien doncellas, todas ciento hijas dalgo;
todas eran sus parientas en tercero y cuarto grado:
las unas le dicen primo, otras le llaman hermano,
las otras decían tío, otras lo llaman cuñado;

[10] Tras la muerte del rey Sancho II ante los muros de Zamora, el caballero castellano Diego Ordóñez reta a los zamoranos acusándoles de asesinos. Los hijos de Arias Gonzalo, ayo de Urraca, defienden en duelo la honra de Zamora y mueren uno tras otro a manos de Diego Ordóñez. El primero en caer es Fernán Arias, cuyo entierro se describe en el presente romance, con especial atención a la postura de serena resignación de su anciano padre.

El romance se imprimió en pliegos en el siglo XVI y se incluyó además en el *Cancionero* s.a., en el de 1550 (es la versión que damos), en la *Silva* de 1550-1551, en la *Rosa española* de Timoneda y en el *Cancionero* de Sepúlveda. Pervivió en la tradición oral moderna de los sefardíes orientales y (vuelto a lo divino) en la peninsular e hispanoamericana; es además uno de los pocos que está documentado que conocían los moriscos españoles, a juzgar por una cita irreverente y escatológica en un poema morisco manuscrito.

[1] *postigo*: 'puerta secundaria de la muralla'. El primer hemistiquio se cita en un poema morisco anticristiano para aludir eufemísticamente al ano.

[2] *pendón*: 'estandarte o bandera usado como insignia'; *bermejo*: 'rojo'.

[3] *monumento*: se refiere a un monumento fúnebre, un catafalco.

[5] *finado*: 'muerto'.

[6] Está escrito *Fernandarias* en el *Cancionero*; *Fernán* es el nombre propio y *Arias* el gentilicio, por el nombre propio de su padre.

[8] *grado*: 'cada una de las generaciones que median entre dos personas unidas por parentesco'; el número indica la mayor o menor proximidad del parentesco: el tercero y el cuarto pueden corresponder, en efecto, al de primo, tío y cuñado que se mencionan en los versos 9-10, pero no al de *hermano* del verso 9, que sería parentesco en segundo grado (a menos que *hermano* esté aquí usado en el sentido amplio con que también aparece en el núm. 1, *Los infantes de Salas*, v. 74).

[10] Con esos *dicen... llaman* se sugiere la escena del planto, en que las cien doncellas llorarían al difunto lamentando su muerte y ponderando sus virtudes; hay una escena parecida en versiones orales del romance de *El testamento del rey Felipe*, cuando, en el duelo, «Unos dicen: —¡Ay, mi padre! / Otros dicen: —¡Ay, mi suegro! / La Blanca Niña decía: / —¡Ay, mi lindo amor primero!».

sobre todas lo lloraba aquella Urraca Hernando
12 y cuán bien que la consuela ese viejo Arias Gonzalo:
—¿Por qué lloráis, mis doncellas, por qué hacés tan
[grande llanto?
14 No lloréis así, señoras, que no es para llorarlo,
que si un hijo me han muerto ahí me quedaban cuatro.
16 No murió por las tabernas ni a las tablas jugando,
mas murió sobre Zamora vuestra honra resguardando.
18 Murió como caballero con sus armas peleando.

[11] Es la señora de Zamora; el apellido *Hernando* le viene de su padre Fernando.

[12] La formulación indica que el consuelo se dedica a Urraca (*la*), pero en los versos siguientes el viejo se dirige en realidad a las doncellas, por lo que debería ser «*las* consuela»; a menos que entendamos que la apelación a las doncellas es una forma indirecta de consolar a Urraca.

[15] Según la tradición tenía cinco hijos, todos los cuales murieron sucesivamente a manos de Diego Ordóñez.

[16] *tablas*: 'juegos de tablero'; quiere decir que no murió en una reyerta de borrachos ni de tahúres.

11. SANCHO Y URRACA

Rey don Sancho, rey don Sancho,   cuando en Castilla reinó
le salían las sus barbas   y cuán poco las logró.
A pesar de los franceses   los puertos de Aspa pasó;
siete días con sus noches   en campo los aguardó
y viendo que no venían   a Castilla se volvió.
Matara el conde de Niebla   y el condado le quitó
y a su hermano don Alonso   en las cárceles lo echó
y después que lo echara   mandó hacer un pregón:
qu'el que rogase por él   que lo diesen por traidor.

[11] El romance recoge distintos motivos de la tradición épica tardía de las *Mocedades de Rodrigo* y de un perdido cantar del *Cerco de Zamora*, que se encuentran prosificados en crónicas, relativos a las guerras suscitadas entre los hijos de Fernando I.

Se incluyó en la *Segunda Silva* (es el texto que damos) y en la *Rosa española* de Timoneda y ha pervivido en la tradición oral judeoespañola de Marruecos.

[1] El inicio es idéntico al de otro romance (*El rey Fernando en Francia*), basado en las *Mocedades de Rodrigo*, que cuenta la legendaria invasión de Francia por el Cid y Fernando I el Magno (atribuyéndosela a su hijo Sancho II) y, posteriormente, la visita de ambos al Papa en Aviñón. En versiones marroquíes se conserva la mención de Fernando, más fiel al texto originario de las *Mocedades* que la propia versión del siglo XVI.

[2] Quiere decir que comenzó a reinar muy joven, cuando apenas le apuntaba la barba; *lograr*: 'llegar al colmo de su perfección', se aplica especialmente a personas cuando alcanzan su plenitud vital (por oposición al *malogrado*, que es el muerto en la flor de la edad); aquí significa que Sancho no llegó a su plenitud viril (representada por la barba) ya que, en efecto, murió joven, asesinado durante el cerco de Zamora.

[3-5] Los versos aparecen también en el romance aludido en la nota 1; los *puertos de Aspa* están en la actual provincia de Lérida.

[6] *Niebla* es ciudad amurallada de la actual provincia de Huelva, pero en la época de los hechos que se narran estaba en manos musulmanas y no fue erigida en condado hasta el siglo XIV, en tiempos de Enrique II. Frente al evidente anacronismo del texto antiguo, algunas versiones modernas presentan las formulaciones «mató al conde don García, / la cabeza le cortó», «mató al conde don Garsillo / y el condado le quitó» o —más descabelladamente— «Mató al general Garsía...»: en todos esos casos los textos orales han conservado la originaria mención al desdichado rey don García de Galicia, a quien en efecto su hermano Sancho mandó apresar, le arrebató el reino y lo mantuvo aherrojado en prisión durante diecisiete años.

[7] *Alonso* es el rey Alfonso de León (y posteriormente VI de Castilla, tras el asesinato de Sancho), a quien su hermano Sancho combatió y apresó en la batalla de Golpejera (1072).

No hay caballero ni dama que por él rogase, no,
si no fuera una su hermana que al rey se lo pidió:
—Rey don Sancho, rey don Sancho, mi hermano y mi señor,
cuando yo era pequeña prometístesme un don;
agora que soy crescida, otorgámelo, señor.
—Pedildo vos, mi hermana, mas con una condición:
que no me pidáis a Burgos, a Burgos ni a León,
ni a Valladolid la rica ni a Valencia de Aragón;
de todo lo otro, mi hermana, no se os negará, no.
—Que n'os pido yo a Burgos, a Burgos ni a León,
ni a Valladolid la rica, ni a Valencia de Aragón;
mas píd'os a mi hermano que lo tenéis en prisión.
—Pláceme —dijo—, hermana; mañana os lo daré yo.
—Vivo lo habéis de dar, vivo; vivo que no muerto, no.
—Mal hayas tú, mi hermana, y quien tal te aconsejó,
que mañana de mañana, muerto te lo diera yo.

[11] *una su hermana* (aquí innominada) es Urraca, la señora de Zamora, quien históricamente acudió a Burgos para pedir la libertad de Alfonso. En versiones orales se le da un nombre literario (*Alba*, *Alvar*).

[14] En versiones orales el motivo por el que el rey debe un regalo a su hermana es que «cuando yo me era chiquita / me distes un bofetón / y para que no llorara / me prometistes un don».

[17] Sancho menciona las más importantes ciudades de Castilla (Burgos y Valladolid) y la capital del reino de su hermano preso (León); *Valencia de Aragón* es la Valencia levantina, que en la época de los hechos estaba bajo poder musulmán —por lo cual es anacrónico que el rey la nombre como suya— pero que cuando se imprimió el romance pertenecía en efecto a la corona de Aragón.

[25] En la realidad histórica, Urraca consiguió la libertad de Alfonso a cambio de que éste se desterrase a tierras de moros. En muy pocas versiones orales al final el rey le entrega al hermano muerto. Lo normal es que acaben con un final feliz explícito o con el diálogo de los hermanos «—Mañana por la mañana / te le sacaría yo. / —No le quiero más que ahora / sano y vivo como vos», al que muchas veces se añade una imprecación del rey sobre las mañas pedigüeñas de las mujeres.

12. LA JURA DE SANTA GADEA

En Santa Águeda de Burgos, do juran los hijos de algo,
allí toma juramento el Cid al rey castellano:
si se halló en la muerte del rey don Sancho su hermano.
Las juras eran muy recias, el rey no las ha otorgado.

[12] Funde dos motivos épicos: la jura de Alfonso VI en la iglesia burgalesa de Santa Gadea y el destierro del Cid. El primero puede considerarse como el final del ciclo del cerco de Zamora: antes de aceptarlo como rey, los castellanos habrían hecho jurar, en el año 1072, al monarca leonés Alfonso VI que no había tomado parte en la muerte de su hermano Sancho, de quien precisamente heredaba Castilla. El episodio no aparece en fuentes históricas hasta el siglo XIII, en que lo recogen el Tudense en su *Chronicon Mundi* (1236) y Rodrigo Jiménez de Rada el Toledano (1243); está también en la *Crónica de Castilla*, refundición de la *Primera cronica general* (hacia 1289); lo tardío de la atestación y el estudio de lo que fueron las relaciones de Rodrigo Díaz con su rey llevan a pensar que el episodio de la jura debe de ser totalmente novelesco y se habrá introducido en las crónicas precisamente a partir de algún poema épico perdido.

El romance presenta la jura como causa de otro episodio bien conocido, esta vez el que inicia el ciclo épico del Cid: el disfavor real que causa el destierro del héroe; otras debieron de ser las causas históricas de ese destierro, pero la tradición ha vinculado los dos motivos. Menéndez Pidal señaló la aparición en esta parte del romance de formulaciones que recordaban las del *Cantar de Mio Cid*. Pero recientemente Di Stefano ha analizado con detalle esas formulaciones, llegando a la conclusión de que son precisamente opuestas (en tono y en sentido) a las del *Cantar* y presentan una figura del Cid propia de la épica tardía: el vasallo arrogante que se enfrenta a su señor hasta humillarlo (frente al vasallo fiel del *Cantar*, que procura en todo momento recuperar el favor real).

1 *Santa Águeda*: en el *Cancionero de romances* s.a. es *Santa Gadea*, nombre de una iglesia de Burgos que todavía se conserva (el de 1550 trae también *Águeda*); *hijos de algo*: es la expresión de la que deriva la palabra 'hidalgo', para referirse a la nobleza.

2 Se refiere al ya dicho Alfonso VI; recuérdese que en virtud del testamento de Fernando I le había correspondido el reino de León; aquí se le llama *rey castellano* porque precisamente lo fue a partir de este momento, al heredar de su hermano Sancho, a quien había correspondido Castilla.

3 Entiéndase 'si se halló comprometido en la muerte...'. Sobre la muerte de Sancho véase nuestro núm. 9, *Traición de Vellido Dolfos*.

4 *juras*: aquí 'condiciones del juramento'; *recias*: 'fuertes'; *otorgado*: más que 'concedido' sería 'aceptado'. En el *Cancionero* s.a. es «Las juras eran tan fuertes / que al buen rey ponen espanto» y a continuación se añade que el rey jura «sobre un cerrojo de hierro / y una ballesta de palo», que deben de ser símbolos jurídicos. El *Cancionero* de 1550 añade al cerrojo y la ballesta «y con unos evangelios / y un crucifijo en la mano».

—Villanos te maten, Alonso, villanos que no hidalgos,
de las Asturias de Oviedo que no sean castellanos,
si ellos son de León yo te los do por marcados;
caballeros vayan en yeguas, en yeguas que no en caballos;
las riendas traigan de cuerda y no con frenos dorados;
abarcas traigan calzadas y no zapatos con lazo;

Nos ha llegado en tres versiones: la más antigua es la que reproducimos, procedente de un manuscrito de la British Library, de principios del siglo XVI o tal vez finales del XV; fue incluido, en una versión más corta, en el *Cancionero de romances* s.a., y lo reproduce, añadiendo y retocando algunos versos, el de 1550; hay también una curiosa versión cifrada (para despistar a los espías que interceptaban la correspondencia oficial) en un documento diplomático de la época de Felipe II. En la tradición oral moderna no se ha conservado más que algún fragmento, unido a otros romances, entre los sefardíes de Marruecos y en Sevilla, Madeira y Asturias.

[5] Habla el Cid, y quiere decir que, si jura en falso (v. 18), le sucedan al rey todos los males que a continuación se enumeran y que consisten en esencia en que reciba la muerte, pero no una muerte cualquiera, sino infamante: a manos de gente de baja condición, con armas viles y en despoblado. Morir a manos de «villanos, que no hidalgos» es el primer rasgo infamante para un monarca. En la *Crónica de Castilla*, el Cid obliga a jurar al rey por tres veces, intercalando entre jura y jura las maldiciones que aquí se presentan en una retahíla seguida; la distinta distribución hace que, mientras en la crónica la atención se centra en el problema de la culpabilidad o inocencia del rey, en el romance el tema central sea la humillante sarta de maldiciones que el vasallo díscolo se atreve a arrojar sobre su rey para el caso de que jure en falso.

[7] En la *Crónica de Castilla* la maldición es «villano vos mate, ca fijo dalgo non; de otra tierra venga e non del regno de León». Es significativo el cambio operado en el romance, donde lo que se le desea al rey es precisamente que le maten asturianos o leoneses, es decir, vasallos suyos: evidentemente —aparte de la animadversión y tal vez el desprecio de los castellanos por los leoneses—, es más infamante y más aberrante que a un rey le maten sus vasallos naturales que no que le maten extranjeros; *te los do por marcados*: 'te los designo, los señalo para ti'.

[8] El verso es hipermétrico. Más lógica (y más correcta métricamente) es la formulación de los dos *Cancioneros*, que dicen «caballeros vengan en burras / que no en mulas ni en caballos», como un rasgo más que los identifica como villanos, ya que no llevan cabalgaduras consideradas nobles.

[9] *riendas*: 'correas con las que se guía una caballería'; *frenos*: 'instrumentos de hierro que se colocan en la boca de las caballerías para sujetarlas y gobernarlas'. En los *Cancioneros* s.a. y 1550 es «frenos traigan de cordel / que no cueros fogueados».

[10] *abarcas*: 'calzado de cuero que cubre sólo la planta del pie y se sujeta con cuerdas o correas sobre el empeine', es calzado de rústicos; *zapatos con lazo* serían 'zapatos adornados con la-

las piernas traigan desnudas, no calzas de fino paño;
trayan capas aguaderas, no capuces ni tabardos;
con camisones de estopa, no de holanda ni labrados;
mátente con aguijadas, no con lanzas ni con dardos;
con cuchillos cachicuernos, no con puñales dorados;
mátente por las aradas, no por caminos hoyados;
sáquente el corazón por el derecho costado
si no dices la verdad de lo que te es preguntado:
si tú fuiste o consentiste en la muerte de tu hermano.—
Allí respondió el buen rey, bien oiréis lo que ha hablado:
—Mucho me aprietas, Rodrigo; Rodrigo, mal me has tratado.
Mas hoy me tomas la jura, cras me besarás la mano.—

zos', como calzado fino por oposición a las abarcas; no debe de tratarse aquí de los famosos *zapatos de lazo*, tan usados en el siglo XVI, que eran una especie de botas cortas también propias de campesinos y caminantes.

[11] *calzas*: 'prenda de vestir ceñida que cubría el muslo y la pierna'. El llevar las piernas desnudas es uso de gentes de baja condición.

[12] *capas aguaderas*: 'capas hechas con cañas o tela impermeable', propias de quien tiene que andar a la intemperie, como un campesino o un pastor; *capuces*: 'capas o capotes que se usaban por gala'; *tabardos*: 'gabanes sin mangas, de paño o de piel'. Nuevamente la vestimenta identifica a los supuestos agresores como gente de baja condición. En los *Cancioneros* s.a. y 1550 es «... / no de contray ni frisado», mencionando dos telas ricas y lujosas.

[13] *camisones*: 'camisas de hombre'; *estopa*: 'tela gruesa de lino o cáñamo'; *holanda*: 'tela fina'; *labrados*: 'bordados'.

[14] *aguijadas*: 'varas largas con un hierro en la punta', que usan los boyeros para picar a los bueyes o los labradores para apoyarse cuando aran; *dardos*: 'armas arrojadizas, parecidas a una lanza pequeña y delgada'.

[15] *cachicuernos*: 'que tienen las cachas de cuerno', como los cuchillos de los pastores.

[16] *aradas*: 'campos de labor'; *hoyados*: 'pisados'. Lo que quiere decir es que le maten en despoblado y no en lugar concurrido, para que en la soledad y sin auxilio su muerte resulte más terrible, tal como confirman los *Cancioneros*: «... / que no en villas ni poblado».

[17] En los *Cancioneros* «... / por el siniestro costado».

[19] *fuiste*: 'estuviste'. Le pregunta no sólo si fue el autor material o el instigador, sino si sabía de la traición y no hizo nada por imperdirla (*consentiste*). La versión del *Cancionero* de 1550 traslada a continuación nuestro verso 4 y añade la intervención de un caballero innominado: «Allí habló un caballero / que del rey es más privado: / — Haced la jura, buen rey, / no tengáis de eso cuidado, / que nunca fue rey traidor / ni papa descomulgado».

[21] Este primer hemistiquio y el segundo del verso 22 los adujo Felipe II siendo niño (en 1535) a un cortesano que lo importunaba.

[22] *cras*: 'mañana', que es la palabra que traen los *Cancioneros*.

Allí respondió el buen Cid   como hombre muy enojado:
—Aqueso será, buen rey,   como fuere galardonado;
que allá en las otras tierras   dan sueldo a los hijos d'algo.
Por besar mano de rey   no me tengo por honrado;
porque la besó mi padre   me tengo por afrentado.
—Vete de mis tierras, Cid,   mal caballero probado;
vete, no m'entres en ellas   hasta un año pasado.
—Que me place —dijo el Cid—,   que me place de buen grado
por ser la primera cosa   que mandas en tu reinado.
Tú me destierras por uno,   yo me destierro por cuatro.—
Ya se partía el buen Cid   de Vivar, esos palacios;
las puertas deja cerradas,   los alamudes echados,
las cadenas deja llenas   de podencos y de galgos;
con él lleva sus halcones,   los pollos y los mudados;

[24] *galardonado*: 'premiado'; entiéndase 'así me premias, lo considero un premio'.

[26-28] Los versos aparecen también en el núm. 14, *Cabalga Diego Laínez*.

[30] *place*: 'agrada'; *de buen grado*: 'con gusto'.

[32] Se refiere a los años. Nótese la arrogancia, al multiplicar por cuatro el castigo impuesto por el rey.

[33] *Vivar* era el solar del Cid.

[34] *alamudes*: 'barras de hierro que servían de pasador para cerrar puertas y ventanas'.

[35] *cadenas*: con las que se atan los perros; *podencos* y *galgos*: 'perros de caza'.

[36] *halcones*: 'aves de cetrería'; *pollos*: 'halcones jóvenes, que no han mudado aún el plumaje'; *mudados*: 'halcones maduros, que ya han hecho la muda de la primera pluma'. La insistencia en los animales de caza (con perros o de cetrería) se explica porque era ésta una actividad propia de los nobles. En estos versos ve Menéndez Pidal un eco de los del *Cantar de Mio Cid* cuando el héroe sale de su casa: «vio puertas abiertas e uços sin cañados / alcándaras vazías sin pielles e sin mantos / e sin falcones e sin adtores mudados» (vv. 3-5); pero Di Stefano señala que los versos del romance dicen precisamente lo contrario que los del *Cantar* y, por tanto, transmiten también una impresión opuesta: frente al abandono y la desolación del *Cantar*, el Cid del romance se marcha con todas sus riquezas, acompañado de espléndido cortejo y no sin antes dejar bien cerrada la puerta de su casa.

con él van cien caballeros, todos eran hijos de algo,
los unos iban a mula y los otros a caballo.
Por una ribera arriba al Cid van acompañando;
acompañándolo iban mientras él iba cazando.

[37] A este verso añaden los *Cancioneros*: «todos son hombres mancebos / que ninguno no había cano; / todos llevan lanza en puño / y el hierro acecalado / y llevan sendas adargas / con borlas de colorado», omitiendo nuestro verso 38.

[38] Véase lo dicho en la nota 8 para las caballerías propias de nobles. La mula suele ser montura de paseo, y el caballo de guerra o caza.

[39-40] En vez de estos versos, los *Cancioneros* traen: «Mas no le faltó al buen Cid / adonde asentar su campo». El detalle de la caza puede provenir, según Di Stefano, de un episodio legendario recogido en las *Crónicas*, según el cual el Cid y los suyos robaron unos ánsares en su destierro y el paso de las tropas hubo de acomodarse al de los animales; sea como sea, en el romance viene a acentuar la soberbia y la seguridad frente al rey del vasallo, que se permite el lujo de detenerse a cazar antes de cumplir su destierro.

13. QUEJAS DE JIMENA

Día era de los Reyes, día era señalado,
cuando dueñas y doncellas al rey piden aguinaldo;
sino es Jimena Gómez, hija del conde Lozano
que puesta delante el rey d'esta manera ha hablado:
—Con mancilla vivo, rey, con ella vive mi madre;

[13] Es uno de los romances que se consideran derivados de la épica tardía, y concretamente de las *Mocedades de Rodrigo*, donde se recoge la leyenda de que el joven Cid había matado al padre de Jimena, el conde Gómez de Gormaz, porque afrentó a Diego Laínez, padre del Cid. El romance desarrolla la petición de justicia de Jimena ante el rey, y nuestra versión incluye el motivo de la huérfana que pide una reparación mediante el matrimonio con el matador de su padre, que tuvo amplia fortuna literaria: lo recogen ya crónicas del siglo XIV y lo retoman, con posterioridad al romance, Guillén de Castro en una de sus comedias sobre las *Mocedades del Cid* y, de él, Corneille en *Le Cid*.

Conocemos tres versiones antiguas muy diferentes: la que publicó el *Cancionero de romances* s.a. debió de ser tomada por Nucio de la tradición oral y es notablemente más corta que ésta (comienza «Cada día que amanece / veo quien mató mi padre»); la que aquí editamos, más cabal, está en el *Cancionero* de 1550; y otra (que empieza «En Burgos está el buen rey») la incluyó Timoneda en su *Rosa española*. Hay también una refundición tardía en el *Romancero General* de 1600. El tema ha pervivido en la tradición oral de Marruecos y de Andalucía, y hay además algún fragmento portugués.

[1] *día de los Reyes*: la Epifanía o conmemoración de la adoración del Niño Jesús por los Reyes Magos (6 de enero), fecha en que aún es tradicional hacer regalos y antiguamente los reyes solían otorgar mercedes; recuérdese también el inicio de nuestro núm. 31, *La muerte del maestre de Santiago*, seguramente inspirado en éste. Los dos primeros versos han pervivido en la tradición oral como canto aguinaldero. En Timoneda no hay alusión al día de Reyes y Jimena se presenta ante el monarca cuando éste está comiendo: «En Burgos está el buen rey / asentado a su yantar / cuando la Jimena Gómez / se le vino a querellar / cubierta toda de luto, / tocas de negro cendal, / las rodillas por el suelo / comenzara de fablar».

[2] *dueñas*: 'mujeres casadas' o, más literalmente, 'no vírgenes'; *doncellas*: 'mujeres solteras, vírgenes'; *aguinaldo*: 'regalo', especialmente el que se da en Navidad o Epifanía.

[3] El nombre del padre de Jimena es en las *Mocedades de Rodrigo* y en las crónicas *Gómez de Gormaz* (y por eso su hija es Jimena Gómez, tomando como apellido el nombre paterno); aquí, sin embargo, parece haberse interpretado como nombre propio (y así lo transcribimos), que en principio no sería más que un adjetivo ('orgulloso, altivo') aplicado al conde. Véase además la nota 8 de nuestro núm. 7, *Urraca y Rodrigo*.

[5] Nótese el cambio de asonancia; a partir del verso 7 debe haber *-e* paragógica, a juzgar por la rima en *-ae* de este verso y el siguiente; está gráficamente representada a partir del verso 31. Timoneda trae «con ella murió mi madre».

cada día que amanece veo quien mató a mi padre
caballero en un caballo y en su mano un gavilán,
otra vez con un halcón que trae para cazar.
Por me hacer más enojo cébalo en mi palomar,
con sangre de mis palomas ensangrentó mi brial;
enviéselo a decir, envióme a amenazar
que me cortara mis haldas por vergonzoso lugar,
me forzara mis doncellas casadas y por casar,
matárame un pajecico so haldas de mi brial.
Rey que no hace justicia no debía de reinar,
ni cabalgar en caballo ni espuela de oro calzar
ni comer pan a manteles ni con la reina holgar
ni oír misa en sagrado porque no merece más.—
El rey, de que aquesto oyera, comenzara de hablar:
—Oh, válame Dios del cielo, quiérame Dios consejar.

[6] Con este verso empieza la versión del *Cancionero* s.a., que añade a continuación: «y me pasa por la puerta / por me dar mayor pesare», en vez de nuestro verso 7.

[8] *gavilán* y *halcón* son dos aves de cetrería. La caza con aves rapaces era un signo de estatus entre la nobleza medieval. En la descripción del caballero cazador se trasluce un sentimiento de admiración hacia el arrogante.

[9] La posesión de palomares era un privilegio de los nobles. Aquí se entiende que el Cid *ceba* ('da de comer') a su halcón palomas que pertenecen a Jimena, lo cual constituye una insolente agresión. En el *Cancionero* s.a. viene «mátame mis palomillas / que están en mi palomare» y se omiten nuestros versos 10-14.

[10] *brial*: 'vestido femenino de tela rica que cubría de la cintura a los pies'. Debe de haber una alusión sexual en ese ensangrentar una prenda personal femenina (como el brial) con sangre de un animal símbolo a la par de inocencia y sensualidad (como es la paloma), sobre todo a la luz de la agresión directamente sexual del verso 13. En Timoneda: «mátame mis palomillas / criadas y por criar; / la sangre que sale de ellas / teñido me ha mi brial».

[12-14] Los versos proceden de nuestro núm. 2, *Quejas de doña Lambra*, pero cuadran perfectamente con el tono del pasaje, completando de forma extrema la enumeración de agravios. Falta la contaminación en el *Cancionero* s.a. y Timoneda.

[17] *holgar*: literalmente 'recrearse', aquí en un sentido sexual. La enumeración de actividades que el rey no debería realizar hasta no haber hecho justicia tiene una amplia tradición literaria, tanto dentro del romancero como en otros textos, y según García Gómez también es eco de una costumbre de juramentos que se daba en la realidad. En el *Cancionero* s.a. es: «Rey que non face justicia / non debía de reinar / ni cabalgar en caballo / ni con la reina holgar»; y en Timoneda: «Rey que no face justicia / non debiera de reinar / ni cabalgar en caballo / ni con la reina holgar / ni comer pan a manteles / ni menos armas armar».○

[19] *de que*: 'tan pronto como'.

Si yo prendo o mato al Cid   mis cortes se volverán
y si no hago justicia   mi alma lo pagará.
—Tente las tus cortes, rey,   no te las revuelva nadie;
al Cid que mató a mi padre   dámelo tú por igual,
que quien tanto mal me hizo   sé que algún bien me hará.—
Entonces dijera el rey,   bien oiréis lo que dirá:
—Siempre lo oí decir   y agora veo que es verdad:
que el seso de las mujeres   que no era natural;
hasta aquí pidió justicia,   ya quiere con él casar.
Yo lo haré de buen grado,   de muy buena voluntad;
mandarle quiero una carta,   mandarle quiero llamare.—
Las palabras no son dichas,   la carta camino vae;
mensajero que la lleva   dado la había a su padre.
—Malas mañas habéis, conde,   no vos las puedo quitare,
que cartas que el rey vos manda   no me las queréis mostrare.
—No era nada, mi hijo,   sino que vades alláe.
Quedavos aquí, hijo,   yo iré en vuestro lugare.
—Nunca Dios atal quisiese   ni santa María lo mande,
sino que adonde vos fuéredes   que vaya yo delante.

[21] *cortes*: en plural es 'junta general del antiguo reino de Castilla'; para ser 'la comitiva de un rey' habría de estar la palabra en singular; *volverán*: 'revolverán, sublevarán', como confirma el *revuelva* del verso 23.

[22] Se entiende que en la otra vida, porque, como dice Timoneda, «Dios me lo ha de demandar».

[24] *por igual*: 'por esposo legítimo'. Pone *dañelo* por *dámelo*.

[28] La petición de casar con el matador de su padre ha sido interpretada por algunos estudiosos como reflejo de un uso jurídico antiguo, pero tal uso no está documentado. Las distintas fuentes han tratado de explicar ese rasgo de la leyenda —extraño y atractivo a la vez— con distintos recursos: las crónicas insinúan un afán pacificador de Jimena, quien no pide venganza sino compensación por la carencia de protector; Guillén de Castro (y tras él Corneille) presenta a los protagonistas enamorados antes de la muerte del conde. Aquí se salva la extrañeza con un comentario irónico. Falta en las versiones del *Cancionero* s.a. y Timoneda el pasaje fundamental de la petición de casamiento y, por tanto, también el comentario del rey.

[32] Pondera la rapidez con que se envía la misiva: 'apenas ha terminado el rey de hablar...'.

[33] Al padre del Cid.

[34] Es el Cid el que habla a su padre.

[39] Supone Menéndez Pidal que a continuación debía de seguir el romance *Cabalga Diego Laínez* (núm. 14) y que fue separado de éste por el gusto de los impresores del siglo XVI.

14. CABALGA DIEGO LAÍNEZ

Cabalga Diego Laínez al buen rey besar la mano;
consigo se los llevaba los trecientos hijos dalgo,
entr'ellos iba Rodrigo el soberbio castellano.
Todos cabalgan a mula, sólo Rodrigo a caballo;
todos visten oro y seda, Rodrigo va bien armado;
todos espadas ceñidas, Rodrigo estoque dorado;
todos con sendas varicas, Rodrigo lanza en la mano;
todos guantes olorosos, Rodrigo guante mallado;

[14] El romance recoge un episodio procedente de la épica tardía del Cid. Se supone que la acción se desarrolla inmediatamente después de las quejas de Jimena, cuando el monarca decide convocar a Diego Laínez para intentar concertar las bodas de su hijo Rodrigo con la doncella agraviada; de hecho, el romance de las *Quejas de Jimena* termina con unos versos alusivos a la carta recibida por Laínez convocándole a presencia del rey.

Tuvo largo y fecundo éxito editorial: está ya en varios pliegos (conservados en Praga y Madrid) y al final de una edición de la *Cárcel de amor* publicada en Amberes por Martín Nucio (1546), cuyas últimas páginas se rellenan con romances. Se incluyó en el *Cancionero de romances* s.a. (es la versión que damos), en el de 1550, en la *Primera Silva* de Zaragoza, en la *Silva* de Barcelona del mismo año, en la *Rosa española* de Timoneda, en la *Silva* de Mendaño, en el *Cancionero* de Sepúlveda y todavía se siguió reeditando durante todo el siglo XVII y hasta mediados del XVIII, en las sucesivas reimpresiones de la *Historia del muy noble y valeroso caballero, el Cid*, colección de romances sobre el héroe compilados por Juan de Escobar e impresa por primera vez en 1605.

En la tradición oral moderna han pervivido algunos de sus versos, insertos en versiones de otros romances cidianos.

[2] *hijos dalgo*: 'hidalgos, nobles'.

[4] Comienza aquí una enumeración paralelística (hasta el v. 9) tendente a resaltar la distinta actitud de Rodrigo y de los caballeros del séquito de Diego Laínez: mientras éstos van en mulas —cabalgadura de paseo— y con ricos vestidos de corte, Rodrigo se presenta en montura de guerra y fuertemente armado. El que un vasallo se presente así ante su señor supone un desafío a su autoridad.

[6] *estoque*: 'espada estrecha, con la que sólo se puede herir por la punta'. Resulta algo incongruente aquí la oposición, ya que en rigor serían más «guerreras» las espadas de los caballeros que el arma de lujo y casi de adorno de Rodrigo.

[7] Se supone que llevan varas en las manos como un adminículo de viaje, que les serviría tanto para apartar algún obstáculo como para arrear a las mulas; lo importante es su oposición con la lanza, vara también, pero agresiva.

[8] *guantes olorosos*: era costumbre perfumarlos (por ejemplo, con ámbar) para que no oliesen mal con el sudor de las manos; *guante mallado*: 'guante hecho con malla de metal', era arma defensiva.

todos sombreros muy ricos, Rodrigo casco afilado
y encima del casco lleva un bonete colorado.
Andando por su camino unos con otros hablando
llegados son a Burgos, con el rey se han encontrado.
Los que vienen con el rey entre sí van razonando,
unos lo dicen de quedo, otros lo van preguntando:
—Aquí viene entre esta gente quien mató al conde Lozano.—
Como lo oyera Rodrigo en hito los ha mirado;
con alta y soberbia voz d'esta manera ha hablado:
—Si hay alguno entre vosotros su pariente o adeudado
que le pese de su muerte, salga luego a demandallo;
yo se lo defenderé, quier a pie quier a caballo.—
Todos responden a una: —Demándelo su pecado.—
Todos se apearon juntos para al rey besar la mano;
Rodrigo se quedó solo encima de su caballo.
Entonces habló su padre, bien oiréis lo que ha hablado:
—Apeáos vos, mi hijo, besaréis al rey la mano
porque él es vuestro señor, vos, hijo, sois su vasallo.—
Desque Rodrigo esto oyó sintióse más agraviado;
las palabras que responde son de hombre muy enojado:
—Si otro me lo dijera ya me lo oviera pagado;
mas por mandarlo vos, padre, yo lo haré de buen grado.—
Ya se apeaba Rodrigo para al rey besar la mano;

[10] Semejante tocado debía de tener como finalidad destacar la figura del héroe, cuya cabeza sobresaldría sobre las de los demás.

[13] *razonando*: aquí 'diciendo razones, hablando'.

[14] Debería ser *pregonando*, ya que lo que quiere decir es que unos decían en voz baja (*de quedo*) y otros públicamente lo que se indica en el verso siguiente. La variante tiene todo el aspecto de una típica reinterpretación hecha de oído.

[15] Recuérdese que era el padre de Jimena y que *Lozano* sería adjetivo ('orgulloso') entendido después como nombre propio.

[16] *en hito*: entiéndase 'de arriba abajo'.

[18] *adeudado*: 'deudo, pariente'.

[19] *demandallo*: 'entablar demanda', entendiendo *demanda* como 'petición de un litigante en un juicio'.

[20] *defenderé*: es también tecnicismo jurídico con el sentido de 'abogaré, alegaré'. La ironía está aquí en el segundo hemistiquio: el supuesto juicio se dirimirá en realidad con las armas, luchando a pie o a caballo según elija el demandante.

[21] *a una*: 'a la vez, al unísono'. El segundo hemistiquio indica que los cortesanos se desentienden de la demanda, como si dijeran 'que el diablo le pida explicaciones'.

[30] Porque un hijo no puede rebelarse contra su padre, y mucho menos castigarlo por un agravio.

al hincar de la rodilla el estoque se ha arrancado.
Espantóse d'esto el rey y dijo como turbado:
—Quítate, Rodrigo, allá; quítateme allá, diablo,
que tienes el gesto de hombre y los hechos de león bravo.—
Como Rodrigo esto oyó apriesa pide el caballo;
con una voz alterada contra el rey así ha hablado:
—Por besar mano de rey no me tengo por honrado,
porque la besó mi padre me tengo por afrentado.—
En diciendo estas palabras salido se ha del palacio.
Consigo se los tornaba los trecientos hijos dalgo;
si bien vinieron vestidos volvieron mejor armados
y si vinieron en mulas todos vuelven en caballos.

[32] Hace una genuflexión ante el rey, pero en vez de besarle la mano en señal de vasallaje, aprovecha la situación para sacar amenazadoramente el estoque.

[43] Los que antes eran séquito de Diego Laínez son ahora mesnadas de Rodrigo y tal cambio de señor implica también un cambio de actitud hacia el rey: de la sumisión a la rebelión. Nótese el inexplicado cambio de cabalgaduras: vinieron en mulas y vuelven en unos caballos que no se sabe cómo han obtenido; Di Stefano sugiere que serían botín de una guerra que no se ha producido, pero que se insinúa: la que el Cid declara al rey.

15. EL DESTIERRO DEL CID

—¿Ande habéis estado, el Sidi, que en corte no
[habéis entrado?
La barba traéis velluda, el cabello ciezo y cano.
—Yo he estado en las batallas con los moros guerreando.
—Viñas y castillos, el Sidi, me han dicho que habéis ganado;
partirlas con el conde Alarcos que aunque es pobre
[es buen fidalgo.
—Partirlas vos, mi señor rey, que lo habéis heredado,
que los que yo me tenía sangre real me han costado;

[15] De este romance sólo se conservan textos de la tradición oral moderna, y muy especialmente de la sefardí de Marruecos (de la que procede la versión que damos) y la andaluza, aunque algún fragmento hay también de la isla de Madeira y de los sefardíes de Macedonia. No obstante, debió de ser conocido en los siglos de oro, a juzgar por las citas que aparecen en el cartapacio de Pedro de Penagos (s. XVII: se conserva en la Biblioteca de Palacio), en una ensalada, en una letrilla de Góngora y en una comedia de Lope; además, existe en la tradición moderna castellana y extremeña un romance religioso que es *contrafactum* a lo divino de éste, y que hubo de ser compuesto en el siglo XVI o XVII, que es el momento en que las vueltas a lo divino de romances conocen su mayor auge.

Tal y como se nos presenta, el romance funde motivos y formulaciones presentes en otros varios sobre el Cid y otros héroes castellanos, como Bernardo del Carpio o Fernán González. Es discutido su verdadero origen: Bénichou se inclina por considerarlo de origen antiguo y surgido por la fusión de dichos motivos en el proceso de recreación en la transmisión oral, pero Diego Catalán opina que debió de componerse ya avanzado el siglo XVI, utilizando materiales procedentes de otros romances bien conocidos.

[1] *Sidi*: literalmente, 'señor', es la forma árabe original de lo que nosotros decimos *Cid* y que resultaba conocida para los sefardíes de Marruecos por su contacto con los arabófonos.

[2] *velluda*: 'llena de vello, poblada'; *ciezo*: debe de ser deformación de lo que en otros textos es *crespo*, 'rizado'. Este comienzo recuerda los versos iniciales de otro romance cidiano, *Por Guadalquivir arriba*, que empieza «Viejo venís, el Cid, / viejo venís y florido. / —No de holgar con las mujeres, / mas de andar en tu servicio...».

[5] *partirlas*: 'repartidlas, compartidlas', es uso del infinitivo con valor de imperativo. En otras versiones es el *conde Ordóñez*, que Bénichou identifica con Garci Ordóñez, el mayor enemigo del Cid en el *Cantar de Mio Cid* y en las crónicas, pero que Catalán, basándose en una cita de Lope, identifica con Diego Ordóñez, el retador de Zamora. Aquí el nombre del conde de otro romance (*Alarcos*) ha desplazado al original.

8 sangre de condes y duques, señores de grande estado.
Por no besar tu rodilla me tenían menospreciado;
10 mi padre te las besaba, le tenías encharzado.
Si como estaba yo en diez años tuviera yo quince años
12 la cabeza entre los hombros al suelo te la hubiera echado.—
Unos miran a los otros, nadie que fuera osado
14 sino era el conde Alarcos que por su mal le ha buscado.
Sacó espada de su cinto y al pie del rey la ha echado.
16 —Aína, mis caballeros,
desterradme a este Sidi de mis tierras por un año.
18 —Si me destierras por un año yo me destierro por cuatro.
Irme he de tus tierras brutas de bárbaro y soldado,
20 irme he yo a las de mi padre de duque y de fidalgo;
irme he de tus tierras brutas, brutas y de malos paños,
22 irme he yo a las de mi padre de sedas y de brocados.

[8] Se supone que los *condes y duques* eran los que combatían a su lado para ganar esas tierras.

[9] En otros textos no es la rodilla lo que se besa, sino, más lógicamente, la *mano* (ya que besarla era gesto que indicaba vasallaje); la negativa del Cid a besar la mano del rey y el sentimiento de afrenta porque su padre sí que la besó están en nuestros núms. 12, *La jura de Santa Gadea*, y 14, *Cabalga Diego Laínez*.

[10] *encharzado*: es palabro al parecer de sentido negativo, quizás producto del cruce con *ensalzado*.

[11] Da a entender que quien tan arrogantemente habla es un niño de diez años.

[12] La amenaza de matar al rey recuerda una escena semejante de nuestro núm. 24, *Fernán González y el rey*.

[13] Falta aquí un verso —presente en otras versiones— en que el rey exclama: «Prendedle, mis caballeros; / prendedle, mis hijosdalgo», y a continuación se dice (como aquí) que ninguno se atreve; ese verso y nuestro verso 13 recuerdan una situación similar en el núm. 20, *Bernardo del Carpio ante el rey*.

[14] *por su mal*: 'para desgracia suya'.

[15] Lo que el Cid echa al pie del rey no es la espada, sino la cabeza del conde (se entiende a la vista de otras versiones y del anuncio hecho en el v. 12).

[16] *aína*: 'deprisa'.

[18] Las formulaciones relativas al destierro provienen de nuestro núm. 12, *La jura de Santa Gadea*.

[19] *brutas*: aquí en el sentido de 'feas, sucias y mal cuidadas'.

[20] *fidalgo*: 'hidalgo', con mantenimiento de la *f-* inicial. Lo que quiere decir es que en las tierras del rey no podía ser más que un rudo soldado, mientras que en las de su padre será un fino aristócrata.

[21] Aquí la mención de las *tierras* se confunde con la de las *tiendas* (se entiende que de campaña), que proviene de nuestro núm. 8, *Las almenas de Toro* (vv. 13-17), en que el Cid denuesta al ser desterrado la mala calidad de las tiendas del rey, comparándolas desfavorablemente con las suyas propias.

[22] *brocados*: 'telas entretejidas de oro y plata'.

Trescientas tiendas que tenía todas a mí me han dado;
la más chiquita de ellas tiene el Cristo retratado,
en la cabeza del Cristo hay un rubí esmerado
que si la aprecian los moros vale más que tu reinado.
—Aína, mis caballeros; aína, mis hijos de algo:
que un hombre tan valiente no salga de mi reinado.

[26] *aprecian*: 'peritan para determinar su precio'; *reinado*: podría ser 'reino' o 'propiedades, riquezas'.

La descripción de las ricas tiendas, del rubí y de la imagen valiosísima de Cristo está en varios romances de ambiente más o menos «moro», como *Bovalías* o *Garcilaso de la Vega*.

[28] La revocación de la orden de destierro recuerda una situación parecida entre el rey don Sancho y el Cid, recogida en las crónicas que hablan del cerco de Zamora.

16. EL CID PIDE PARIAS AL MORO

TEXTO A

Por el val de las Estacas pasó el Cid a mediodía
en su caballo Babieca, oh, qué bien que parecía.
El rey moro que lo supo a recibirle salía;
dijo: —Bien vengas, el Cid; buena sea tu venida,
que si quieres ganar sueldo muy bueno te lo daría
o si vienes por mujer darte he una hermana mía.
—Que no quiero vuestro sueldo ni de nadie lo querría;

[16] El romance, de origen desconocido, parece aludir a un episodio fundamental de la historia del Cid: cómo el caballero fue a Sevilla (hacia el año 1079) a cobrar los impuestos (parias) que el rey moro Al-Motamid debía al rey de Castilla. Recuérdese la hipótesis de Menéndez Pidal de que la falsa acusación de haberse quedado con lo mejor de las parias pudo haber sido la causa del destierro del Cid de Castilla, episodio que se narraría en las primeras hojas (perdidas) del *Cantar de Mio Cid*. No obstante, ello atestigua la antigüedad de la leyenda, pero no necesariamente que el romance derive de la épica antigua.

Se incluyó, glosado, en un pliego de Cracovia y en al menos tres manuscritos del siglo XVI: el de Juan de Pedraza, el de Elvas y uno hoy perdido de la Biblioteca Nacional de Madrid, cuyo texto publicó Durán (es nuestro texto A); fue también contrahecho como alegoría amorosa. Además, la *Segunda Silva* y Timoneda en su *Rosa española* incluyen otro romance de idéntico inicio y algunos versos comunes a éste, pero de final muy distinto, ya que en vez del asunto de las parias se narra cómo *El Cid combate y mata al rey moro Abdalla.* El nuestro ha pervivido en la tradición oral de la isla de La Gomera (de donde es nuestra versión B) y además algunos de sus versos contaminan versiones castellanas de *La penitencia de don Rodrigo.*

[1] *val*: 'valle'. Parece un topónimo ficticio. Especialmente interesante es el inicio de la versión del manuscrito de Pedraza, la única que presenta el exordio «De las ganancias del Cid, / señores, no hayáis cudicia, / que cuanto gana en un año / todo lo pierde en un día. / Con quinientos caballeros / que lleva en su compañía / por el val de las Estacas...». Aunque ese inicio no se ha conservado más que en el mencionado manuscrito, debió de ser original del romance y muy conocido, a juzgar por las alusiones a *las ganancias del Cid* (como paradigma de lo que, después de ganado, se pierde con facilidad) que aparecen en textos del siglo XVII, como algunas ensaladas, el *Vocabulario de refranes* de Correas o *La pícara Justina.*

[2] *qué bien que parecía*: 'qué buen aspecto tenía'; el hemistiquio es formulístico.

[5] *sueldo*: aquí en el sentido de 'paga que se da a un soldado mercenario'.

[7] El Cid indica que guerrea por vocación, no a cambio de una remuneración económica, lo cual cuadra perfec-

que ni vengo por mujer, que viva tengo la mía.
Vengo a que pagues las parias que tu debes a Castilla.
—No te las daré yo, el buen Cid; Cid, yo no te las daría;
si mi padre las pagó hizo lo que no debía.
—Si por bien no me las das, yo por mal las tomaría.
—No lo harás así, buen Cid, que yo buena lanza había.
—En cuanto a eso, rey moro, creo que nada te debía,
que si buena lanza tienes por buena tengo la mía;
mas da sus parias al rey, a ese buen rey de Castilla.
—Por ser vos su mensajero de buen grado las daría.

tamente con la mentalidad hidalga del siglo XVI (época de la que data esta versión), aunque seguramente era muy otra la actitud del Cid histórico, y desde luego lo es la que se refleja en el *Cantar de Mio Cid.*

[9] *parias*: 'tributo que paga un príncipe a otro, en reconocimiento de su superioridad'.

[11] Da a entender que el pago de ese tributo era una costumbre inveterada, ya que se pagaba por lo menos desde tiempos del antecesor del «rey moro» en el trono.

[12] *por bien... por mal*: 'por las buenas... por las malas'.

[13] Es, naturalmente, una amenaza de resistir con violencia.

[14] *nada te debía*: es expresión formulística (sale, por ejemplo, en nuestro núm. 44, *El alcaide de Alhama*), aquí con el sentido de 'no te voy a la zaga, no estoy en inferioridad de condiciones'.

[17] Es humorístico el cambio de actitud, motivado por la amenaza velada del Cid en el verso 15; más explícito resulta el miedo del moro en las versiones orales modernas, en las que el Cid hace bastante más que amenazar.

TEXTO B

Verde montaña florida,
el verte me da alegría.

Por las vegas de Granada iba el Cid al mediodía
2 con su caballo Babieco que al par que el viento corría
y doscientos caballeros que lleva en su compañía.
4 Iban contando hazañas para llevar alegría,
iban contando hazañas cadi cual de sus amigas:
6 unos las dejan preñadas, otros las dejan paridas
y otros las dejan doncellas, ambas del amor rendidas.
8 —Ya que todos hais contado —respondió el Cid enseguida—,
ya que todos hais contado contaré yo de la mía.—
10 Metió la mano en su seno y sacó la Virgen María:
—Cata ya aquí la que yo amo de noche y también de día,
12 siempre la tengo conmigo y la llevo en mi compañía.—
El rey que lo está mirando de un mirador que tenía:
14 —Bien venido seas, Cid, buena sea tu venida.
Si venís a ganar sueldo, doblado te lo daría;
16 si venís a tornear moros, seréis señor en Turquía;
si vos venís a casar, casaréis con hija mía.

[1] La mención de *las vegas de Granada* es prácticamente formulística y aparece en diversos romances, especialmente fronterizos. El pareado que precede es el estribillo o *responder* habitual en los romances canarios, que normalmente son cantados por una sola persona, respondiendo a coro los circunstantes con el estribillo tras cada dos hemistiquios.

[2] Nótese la fidelidad en el recuerdo del nombre del caballo, aunque aquí «masculinizado» con terminación en *-o.*

[4] Los versos 4 al 12 son producto de una contaminación con otro romance viejo que suele titularse *El tornadizo y la Virgen.* Pero aquí adquieren un sentido distinto: ya no se trata del convertido al islamismo que expone su vida por hacer ostentación de su antigua fe no abandonada (como en el texto antiguo), sino que la inclusión del fragmento contribuye a presentar la figura del Cid como un recto caballero cristiano.

[7] *ambas*: entiéndase 'todas'.

[8] *hais*: 'habéis'.

[13] *el rey* se refiere al moro.

[15-17] Nótese la fiel conservación de la proposición paralelística de la versión antigua, aunque las formulaciones sean distintas. En el verso 16 la frase *tornear moros* 'combatir (en torneo) contra los moros' debe de ser reinterpretación de alguna formulaciónantigua en que el rey propondría al Cid si se quería *tornar moro* 'volverse moro, convertirse al islamismo'; ello haría perfectamente explica-

18 —Yo no vengo a ganar sueldo,   no lo he ganado en la vida,
y tampoco a tornear moros   que mejor ley es la mía;
20 tampoco vengo a casarme,   que mi Filumena es viva:
vengo a llevar unas parias   de mi tío'l rey en Castilla.
22 —Ésas no las llevas, Cid,   que él a mí me las debía.
—O las ha de llevar, perro,   o te ha de quitar la vida.
24 —Habla poco a poco, el Cid,   mansito y con cortesía,
que quizás hay en mis cortes   quien vuelva por la honra mía.—
26 El Cid llevaba una espada   que ciento seis palmos tenía;
cada vez que la bandeaba   hierro con hierros hería,
28 cada vez que la bandeaba   temblaba la morería:
de tres en tres los mataba,   de seis en seis los enjila.
30 —Vuelta, vuelta, mi caballo   y mi lanza clavellina,
que si vas ensangrentada   yo te lavaré en Castilla
32 que mi mujer es curiosa   y mi hija doña Elvira
y si así no lo hicieran   yo les quitaré la vida.

ble la negativa basada en que «mejor *ley* ('religión') es la mía» del hemistiquio 19*b*, que con la formulación que aquí tenemos resulta, en cambio, un tanto incongruente.

[20] La sustitución de la primitiva *Jimena* por el homófono *Filumena* debe de ser consecuencia de la vitalidad en la tradición de La Gomera del romance de *Blancaflor y Filomena*, que hace del segundo un nombre de mujer con solera romancística.

[23] *ha*: 'he'; *perro*: es apelativo infamante, que se daban mutuamente moros y cristianos.

[25] *cortes*: aquí debe de ser 'la corte, el séquito del rey'.

[27] *bandeaba*: 'movía a un lado y a otro'. El segundo hemistiquio quiere decir que con su espada (*hierro*) golpeaba el Cid las armas de los moros. No sabemos de dónde provienen estos versos, ya que en los textos antiguos no se describe ninguna agresión directa del Cid a los moros, aunque sí hay una sutil amenaza.

[29] *enjila*: es pronunciación dialectal de *enhila* 'ensarta'.

[30] *clavellina*: parece haber sido entendido como adjetivo elogioso, o tal vez como el nombre propio de la lanza.

[32] *curiosa*: en el sentido de 'limpia, aseada, hacendosa'. *Elvira* es el nombre de una de las hijas del Cid en el *Cantar*, y el de una de las hijas de Fernando I; pero no tiene por qué ser herencia épica, ya que también es nombre frecuente en el romancero, especialmente apetecible para rimas en *-ía*.

17. BÚCAR SOBRE VALENCIA

Helo, helo, por do viene el moro por la calzada,
caballero a la jineta encima una yegua baya;
borceguíes marroquíes y espuela de oro calzada,
una adarga ante los pechos y en su mano una zagaya.

[17] El romance desarrolla un episodio que encontramos en el *Cantar de Mio Cid* (vv. 2403-2428): cómo Ruy Díaz persigue afrentosamente al moro Búcar, quien ha venido de Marruecos con la pretensión de reconquistar Valencia y huye cobardemente al tener que vérselas con el héroe, quien le reta con irónicas palabras («saludar nos hemos amos e tajaremos amistad») y acaba matándolo arrojándole su espada Colada. La misma aventura se cuenta en crónicas de los siglos XIII y XIV, de forma más completa y más parecida al romance, aunque carente de la ironía y el tono cómico del *Cantar*: Búcar manda primero una embajada al Cid pidiéndole que rinda Valencia y amenazándole con afrentar a su mujer y a sus hijas; y al final el moro no muere a manos de Rodrigo, sino que logra huir en un pequeño barco, aunque herido por el arma que el Cid le lanza.

Tal similitud entre lo contado en las crónicas y el romance plantea una vez más el problema de los orígenes de éste: seguramente las crónicas se hacen eco de una refundición del episodio en la épica tardía; pero ¿deriva el romance también de esa épica o de las mismas crónicas? Con los datos de que disponemos, no puede afirmarse ni lo uno ni lo otro, si bien es de señalar la coincidencia del tono humorístico (ausente de las crónicas) en el *Cantar* y en el romance.

Por lo que respecta a la estructura, en nuestro poema se distinguen tres partes, que podrían titularse «El moro que perdió Valencia» (vv. 1-12), «El moro traicionado» (vv. 13-23) y «La huida de Búcar» (vv. 24-41). Resulta significativo que, mientras en las versiones antiguas la mayor parte de los versos corresponden a las partes primera y tercera (es decir, a las de tono más épico), las modernas se hayan detenido sobre todo en la segunda, que es la más novelesca. Parece como si el recuerdo del episodio de la persecución de Búcar por el Cid se hubiese ido alejando progresivamente del tratamiento épico inicial: ya en las

[1] *helo, helo*: es fórmula que aparece con idéntica repetición en el romance del *Infante vengador* (núm. 60).

[2] *caballero a la jineta*: 'montado a caballo con estribos cortos, que obligan a llevar las piernas dobladas'; *baya*: 'de color blanco amarillento'.

[3] *borceguíes*: 'especie de botines con cordones que llegaban hasta el tobillo'. El calificativo de *marroquíes* viene justificado porque era famosa la calidad de los cueros y trabajos de talabartería de ese país, hasta el punto de acuñarse el término *marroquinería* para referirse a esos productos. Nótese el gusto descriptivo de armas y atuendos lujosos, más propio del romancero fronterizo y morisco que del épico.

[4] *adarga*: 'escudo de cuero ovalado o en forma de corazón'; *pechos*: es plural corriente para referirse al 'pecho, parte anterior del tórax'; *zagaya*: 'azagaya, lanza o dardo pequeño'.

Mirando estaba Valencia cómo está tan bien cercada.
—Oh, Valencia, oh, Valencia, de mal fuego seas quemada.
Primero fuiste de moros que de cristianos ganada;
si la lanza no me miente a moros serás tornada.
Aquel perro de aquel Cid prenderélo por la barba,
su mujer doña Jimena será de mí captivada,
su hija Urraca Hernando será mi enamorada,

versiones antiguas, Giuseppe Di Stefano ha señalado determinados rasgos que acercan el romance al mundo de las luchas fronterizas (el Cid se comporta como un alcaide de frontera, hay un cierto gusto descriptivo en los ropajes y armas del moro) e incluso a la maurofilia literaria propia del romancero morisco (por ejemplo, en los términos caballerescos de los amores entre la hija del Cid y Búcar). Un paso más allá sería la novelización del romance, con especial atención a ese episodio amoroso, que se da en las versiones orales modernas.

Del romance tenemos numerosos testimonios antiguos: ya en el *Abecedarium* de Fernando Colón (muerto en 1539) figura una versión glosada por Francisco de Lora, que se imprimió sin duda en varios pliegos (se han conservado sendos en Praga, Madrid y Cracovia); de ella el poeta dice que quiso glosar «por la más nueva arte» el romance «más viejo» que conocía. Tal vez de la glosa lo sacase el *Cancionero de romances* s.a., que añade varios versos. Y de ahí se reimprimió numerosas veces: en el *Cancionero* de 1550, en la *Primera Silva* de Zaragoza y Barcelona, en la *Silva* de 1561, en la *Rosa española* de Timoneda, en la *Silva* de Mendaño y en la *Floresta* de Tortajada. Además, son múltiples las citas parciales y los testimonios indirectos: Gil Vicente pone versos de una versión portuguesa en boca de unos sastres judíos en su *Auto da Lusitânia* (estrenado en 1532); se basa en él una escena de la *Comedia de las hazañas del Cid* de 1603; se parodia en el *Cancioneiro Geral* de 1516; recoge Correas en su *Vocabulario* tres versos del romance y Covarrubias lo aduce en el *Tesoro de la lengua castellana* (s.v. *hele*, *borzeguí* y *calçada*); su comienzo se cita en la ensalada de Praga; y son numerosísimas las citas del inicio «Helo, helo, por do viene» (y variantes similares), que no sabemos si se refieren a este romance o a nuestro núm. 60, *El infante vengador*, que empieza con el mismo hemistiquio.

Por lo que respecta a la tradición moderna, ha pervivido vigorosamente en Portugal; hay versiones también de la zona noroeste de la Península (León, Zamora, Asturias), andaluzas, catalanas y de los sefardíes de Marruecos, entre quienes a veces se da contaminado con *Garcilaso de la Vega*, que le sirve de prólogo (un ejemplo es la versión tangerina incluida en la grabación).

[5] *cercada*: 'amurallada'.

[6] El apelativo a la ciudad personificada se da también en otros romances, como el fronterizo de *Abenámar* (núm. 40), allí dirigido a Granada.

[9] *perro* es apelativo infamante que se daban mutuamente moros y cristianos. El agarrar a uno por la barba es gesto también infamante, que atenta a la dignidad varonil representada precisamente por la barba.

[11] *enamorada*: aquí 'amante', pero véase la nota al verso 22. *Urraca Hernando* es en realidad la infanta hija de Fernando I, a quien el romancero atribuye amores con el Cid (véanse nues-

después de yo harto d'ella la entregaré a mi compaña.—
El buen Cid no está tan lejos que todo bien lo escuchaba.
—Venid vos acá, mi hija, mi hija doña Urraca.
Dejad las ropas continas y vestid ropas de Pascua,
aquel moro hi de perro detenémelo en palabras
mientras yo ensillo a Babieca y me ciño la mi espada.—
La doncella muy hermosa se paró a una ventana;
el moro desque la vido desta suerte le hablara:
—Alá te guarde, señora, mi señora doña Urraca.
—Así haga a vos, señor, buena sea vuestra llegada.
Siete años ha, rey, siete que soy vuestra enamorada.
—Otros tantos ha, señora, que os tengo dentro en mi alma.—
Ellos estando en aquesto el buen Cid que asomaba.
—Adiós, adiós, mi señora, la mi linda enamorada,
que del caballo Babieca yo bien oigo la patada.—
Do la yegua pone el pie Babieca pone la pata;
allí hablara el caballo, bien oiréis lo que hablaba:

tros romances núms. 5-11, especialmente el 7 y el 8); resulta curioso que se haya dado aquí ese nombre a la hija del Cid, aunque tal vez se explique por una serie de coincidencias entre ambas mujeres: las dos están relacionadas con el Cid, las dos se nos muestran apasionadas y atrayentes, y las dos aparecen en lo alto de una torre dialogando con un enamorado que se encuentra al pie.

[12] *compaña*: aquí se refiere a su ejército. Lo que quiere decir es que, después de violarla, la entregará a sus soldados para que se diviertan.

[15] *ropas continas*: 'ropas corrientes, que se visten todos los días', por oposición a las *de Pascua* o propias de las fiestas.

[16] *hi de*: apócope de 'hijo de'. En las versiones orales el Cid le indica que «las palabras sean pocas; / de amores sean tocadas», a lo que la muchacha alega «de amores no sé nada», lo cual propicia que a veces el padre le dé unas apresuradas nociones de seducción; por ejemplo: «si te trata de mi vida, / contéstale de tu alma; / si te echa mano a los pechos, / tú le echas mano a la barba».

[17] Recuérdese que *Babieca* era el nombre del caballo del Cid.

[18] *se paró*: 'se puso, se colocó'.

[22] *enamorada*: aquí en el sentido afectivo del término 'que ama a alguien', pero véase el otro sentido en el verso 11.

[23] *dentro en*: es régimen preposicional no infrecuente, que equivale al actual *dentro de*.

[24] El primer hemistiquio es fórmula usadísima para introducir una acción.

[27] Es expresiva formulación para indicar la inmediatez de la persecución: el caballo va casi alcanzando a la yegua, pisando sus mismas huellas.

[28] Se entiende que el caballo, más que hablar físicamente, adquiriendo voz de forma maravillosa, *piensa* lo que a continuación se dice.

—Reventar debía la madre que a su hijo no esperaba.—
Siete vueltas la rodea alderredor de una jara;
la yegua, que era ligera, muy adelante pasaba
fasta llegar cabe un río adonde una barca estaba.
El moro desque la vido con ella bien se holgaba.
Grandes gritos da al barquero que le allegase la barca;
el barquero es diligente, túvosela aparejada.
Embarcó muy presto en ella, que no se detuvo nada.
Estando el moro embarcado el buen Cid que llegó al agua
y por ver al moro en salvo de tristeza reventaba,
mas con la furia que tiene una lanza le arrojaba
y dijo: —Recoged, mi yerno, arrecogédme esa lanza,
que quizá tiempo verná que os será bien demandada.

[29] Ha sido muy discutido el sentido de este verso. Margarita Morreale propone la interpretación 'como es digna de maldición la madre que no espera al hijo, así lo es esta yegua que no me espera a mí'. Pero lo cierto es que la tradición oral lo entendió literalmente: el caballo del Cid es un hijo de la yegua de Búcar; el moro se jacta de la rapidez de su yegua, que no podrá ser alcanzada sino por un hijo suyo que ha sido robado o perdido, a lo cual la doncella replica «a ese caballo, morillo, / mi padre le da cebada», información que provoca el pánico y la huida inmediata del moro.

[30] *jara*: más que en el sentido usual de 'arbusto aromático', estaría en el de 'bosquecillo', que es lo que significa su étimo árabe. Las siete vueltas en torno a algo es motivo muy frecuente en el romancero.

[32] *cabe a*: 'junto a'.

[33] *se holgaba*: aquí 'se alegraba'.

[34] *allegase*: 'acercase, pusiese al alcance'.

[35] *aparejada*: 'preparada, dispuesta'.

[39] Recuérdese que en el episodio original es la espada lo que le tira; aquí se ha sustituido, más lógicamente, por un arma arrojadiza como la lanza.

[41] Los dos últimos versos son irónicos y se hacen eco del tono cómico del episodio en la épica (al menos, del *Cantar*): el Cid le llama *yerno* porque es supuesto novio de su hija; y la idea de reclamarle la lanza en otra ocasión es una bravuconada que anuncia un futuro encuentro frente a frente.

18. EL CID EN LAS CORTES

Tres cortes armara el rey, todas tres a una sazón:
las unas armara en Burgos, las otras armó en León,
las otras armó en Toledo donde los hidalgos son
para cumplir de justicia al chico con el mayor.
Treinta días da de plazo, treinta días que más no
y el que a la postre viniese que lo diesen por traidor.
Veinte nueve son pasados, los condes llegados son;
treinta días son pasados y el buen Cid no viene, non.
Allí hablaran los condes: —Señor, daldo por traidor.—
Respondiérales el rey: —Eso non faría, non,
qu'el buen Cid es caballero de batallas vencedor
pues que en todas las mis cortes no lo había otro mejor.—
Ellos en aquesto estando, el buen Cid que asomó
con trecientos caballeros, todos hijosdalgo son;
todos vestidos de un paño, de un paño y de una color

[18] El romance refleja un episodio que aparece también en el *Cantar de Mio Cid*: la convocatoria de cortes por Alfonso VI en Toledo para reparar el agravio hecho por los condes de Carrión al Cid en la persona de sus hijas. Aunque algunos versos coinciden con lo narrado en el *Cantar*, otros presentan motivos ausentes del poema épico, pero que se encuentran en crónicas; Menéndez Pidal sugiere que puede derivar «de alguna de las refundiciones del Mio Cid que sirvieron de fuente a las crónicas de los siglos XIII y XIV», en contra de la opinión de Milá, quien había deducido que el romance fue compuesto basándose en la *Crónica general*.

Se imprimió en el *Cancionero de romances* s.a. (del cual lo copia la *Primera Silva*) y, algo ampliado, en el de 1550 (es la versión que damos), además de aparecer en varios pliegos, con o sin glosa.

[1] *cortes*: 'junta general del reino'.

[3] Compárese con el *Cantar de Mio Cid*, donde dice Alfonso: «yo, de que fu rey, non fiz más de dos cortes, / la una fue en Burgos e la otra en Carrión, / esta terçera a Toledo la vin fer oy» (vv. 3129-3131); en el romance se presentan como absurdamente simultáneas (*a una sazón*) las que fueron sucesivas y convocadas en ocasiones distintas.

[4] *para cumplir de justicia*: 'para hacer justicia'. El *chico* es aquí el Cid, perteneciente a la baja nobleza, frente a la alta nobleza de sus ofensores (*el mayor*).

[7] *condes*: son los de Carrión, que desposaron con las hijas del Cid y las abandonaron, después de haberlas vejado y azotado (como se cuenta en el *Cantar*, vv. 2697-2762).

[8] En el *Cantar* se alude también a la tardanza del Cid: «aún non era llegado el que en buen ora naçió, / porque se tarda el rey non ha sabor» (vv. 3013-3014).

[9] *daldo*: 'dadlo', con metátesis.

[15] El vestir de uniforme es signo de la magnificencia del séquito.

si no fuera el buen Cid que traía un albornoz;
el albornoz era blanco, parecía un emperador;
capacete en la cabeza que relumbra como el sol.
—Manténgavos Dios, el rey, y a vosotros sálveos Dios,
que no hablo yo a los condes que mis enemigos son.—
Allí dijeron los condes, hablaron esta razón:
—Nos somos hijos de reyes, sobrinos de emperador;
merescimos ser casados con hijas de un labrador.—
Allí hablara el buen Cid, bien oiréis lo que habló:
—Convidáraos yo a comer, buen rey, tomásteslo vos
y al alzar de los manteles dijístesme esta razón:
que casase yo a mis hijas con los condes de Carrión;
diéraos yo en respuesta:
«preguntar lo he yo a su madre, la madre que las parió;
preguntar lo he yo a su ayo, al ayo que las crió».
Dijérame a mí el ayo: «Buen Cid, no lo hagáis, no,
que los condes son muy pobres y tienen gran presunción».
Por no deshacer vuestra palabra, buen rey, hiciéralo yo.
Treinta días duraron las bodas, que no quisieron más, no;
cien cabezas matara de mi ganado mayor,
de gallinas y capones, buen rey, no os lo cuento, no.

[16] *albornoz*: aquí 'especie de capa con capucha'.

[17] En el *Cantar* se da también mucha importancia a la vestimenta del Cid, describiéndose minuciosamente cómo se viste ricamente para la ocasión (vv. 3085-3099).

[18] *capacete*: 'casco'.

[23] *merescimos* es irónico; lo de *hijas de un labrador* no cuadra exactamente a las del Cid, que al fin y al cabo eran de sangre noble, pero los condes lo usan hiperbólicamente para indicar la diferencia de alcurnia entre ambas familias; recuerda el pasaje del *Cantar* en que los de Carrión dicen «deviemos casar con fijas de reyes o de enperadores / ca non pertenecién fijas de ifançones» (vv. 3297-3298).

[25] *tomásteslo*: aquí 'lo aceptastes'.

[26] *al alzar los manteles*: 'al acabar de comer', cuando se retiraban los manteles para recoger la mesa.

[29] La consulta a Jimena sobre la oportunidad del matrimonio no aparece en el *Cantar* pero sí en crónicas.

[30] El *ayo* será Alvar Fáñez, a quien efectivamente el Cid consulta en el *Cantar* (además de a Pedro Bermúdez).

[32] Debe de ser error por *muy ricos*, que sería lo esperable.

[33] El primer hemistiquio es hipermétrico; no lo sería eliminando *vuestra*, pero entonces se entendería 'por no ser infiel a [mi] palabra', mientras que aquí es 'por no ir contra *vuestra* palabra, contra vuestro deseo' o bien 'por no obligaros a desdeciros [ante los Condes]'.

[35] *ganado mayor*: el bovino.

[36] *capones*: 'pollos castrados y cebados'. Se entiende que ordenó matar todos esos animales para preparar un espléndido banquete de bodas.

ROMANCES DE BERNARDO DEL CARPIO

Bernardo del Carpio es un héroe mítico cuya invención parece no tener ninguna base histórica; según Menéndez Pidal, habría surgido su leyenda hacia el siglo XII, por un deseo de contrarrestar con un héroe «nacional» castellano las hazañas de los héroes épicos franceses, bien conocidas ya por entonces en la Península.

Varias son las versiones de la leyenda recogidas en distintas fuentes historiográficas desde el siglo XIII (la *Crónica* del Tudense, la del Toledano, la *Primera crónica general*), pero en todas se presenta a Bernardo como hijo ilegítimo de sangre real y vencedor de los franceses en la batalla de Roncesvalles. La que más éxito tuvo y se refleja en el romancero lo hace hijo de Jimena, la hermana de Alfonso II *el Casto* de Asturias (791-842), y del conde don Sancho Díaz de Saldaña; al saber de sus amores y del nacimiento del bastardo, Alfonso hace encerrar a Jimena en un convento y mete al conde en prisión, jurando no sacarle nunca más; ya crecido, Bernardo trata de ganar la libertad de su padre como pago de sus servicios al rey y, al no obtenerla, se rebela contra Alfonso, construye el castillo del Carpio y guerrea contra el monarca; obtenida al final la promesa de la libertad de su padre a cambio de entregar el Carpio al rey, el conde de Saldaña muere en prisión y el rey se lo presenta a Bernardo embalsamado y montado a caballo o entronizado como si estuviera vivo.

19. NACIMIENTO DE BERNARDO DEL CARPIO

TEXTO A

En los reinos de León el casto Alfonso reinaba;
hermosa hermana tenía, doña Jimena se llama.
Enamorárase de ella ese conde de Saldaña,
mas no vivía engañado porque la infanta lo amaba.
Muchas veces fueron juntos que nadie lo sospechaba,
de las veces que se vieron la infanta quedó preñada.
La infanta parió a Bernaldo y luego monja se entraba;
mandó el rey prender al conde y ponerle muy gran guarda.

[19] Este primer romance, como casi todos los del ciclo de Bernardo del Carpio, es de composición tardía (comienzos del siglo XVI) y basado en la *Crónica general*. Sólo tenemos una versión antigua, impresa en el *Cancionero de romances* de 1550; hay otro texto manuscrito, incluido en un curioso despacho cifrado de Felipe II a su embajador en París. Pervivió en la tradición oral sefardí de Marruecos, cosa que nada tiene de extraño pese a haberse compuesto seguramente con posterioridad a la fecha de expulsión de los judíos: no es éste el único caso de un romance que los sefardíes debieron de conocer ya en el exilio, gracias a sus contactos con la Península. Ofrecemos aquí la versión del *Cancionero* y una sefardí, en la cual, perdida ya la memoria del héroe épico, se han desarrollado elementos novelescos, convirtiendo la historia en narración de unos amores desgraciados con final feliz.

3 *Saldaña*: en la actual provincia de Palencia.

7 De la formulación se deduciría que la infanta entró monja por voluntad propia, pero en la leyenda y en alusiones de otros romances esa profesión religiosa es en realidad un encierro impuesto por el rey (véase, por ejemplo, nuestro núm. 21, *Por las riberas de Arlanza*).

TEXTO B

Mañanita era mañana al tiempo que alboreaba,
2 gran fiesta hacen los moros por la valla de Granada;
aquel que amigas tenía allí se le acercalaba
4 y el que no la tenía procuraba del alcanzarla.
Hermana tenía el buen reye que Ximena se llamaba;
6 namoróse se había de ella ese conde de Sandalia.
Un día se vieron juntos, Ximena quedó preñada;
8 el buen rey, cuando lo supo, mal castigo mandó a darla:
a él le metió en prisiones, a ella le encerró en su casa.
10 Van días y vienen días, Ximena parida estaba,
parida estaba de un hijo como la leche y la grana;
12 un día empañando al niño Ximena la desgraciada
con lágrimas de sus ojos al niño lava la cara:
14 —Ay, que nacistes, hijo, de madre tan desgraciada:
tu padre está en prisiones, tu madre está aquí encerrada.—
16 Oído lo había la reina desde su sala donde estaba:

[1] Los primeros cuatro versos proceden de *La pérdida de Antequera* (nuestro núm. 39). La contaminación ha contribuido a desvincular todavía más el romance de la leyenda primitiva, ambientando los sucesos en tierra de moros.

[2] *la valla de Granada* es reinterpretación de lo que en textos antiguos dice «la *vega* de Granada».

[3] *acercalaba*: debe de ser eco del *escaramuzaba* de versiones antiguas.

[5] *Ximena*: la conservación del nombre de la hermana de Alfonso II debe de haber sido propiciada por coincidir con el de otro personaje habitual del romancero de Marruecos: la Jimena esposa del Cid. La *X* inicial debe de representar la prepalatal fricativa sorda, que en el judeoespañol marroquí tardío sólo se conserva en nombres propios y algunos otros especialmente patrimoniales (mientras que en el resto de las palabras ha sido sustituida por la *j* española actual).

[6] *namoróse se había*: es cruce de *namoróse* ('enamoróse', con aféresis de la *e-* inicial) y *enamorado se había*. *Sandalia* es divertida reinterpretación (convirtiéndolo en nombre conocido) del *Saldaña* original, que sin duda no sugería ya nada a la cantora del romance.

[7] En esta versión judía se ha suprimido significativamente la mención del convento.

[11] *como la leche y la grana*: es expresión usual en textos tradicionales judeoespañoles para ponderar la belleza de alguien, pues se considera signo de belleza la *color mezclada* de la piel blanca con labios y coloretes rojos.

[12] *empañando*: 'poniéndole los pañales'.

[16] El personaje de la reina está absolutamente ausente de la leyenda originaria.

—¿Qué tienes tú, Ximena, Ximena la mi cuñada?
18 Si te faltaran vestidos darte yo la seda y grana,
si te faltaran dineros darte yo el oro y la plata,
20 si te faltaran comidas cuantas en mis mesas estara.
—Ni me faltaban vestidos: tengo yo la seda y grana;
22 ni me faltaban dineros: tengo yo el oro y la plata;
ni me faltaban comidas: en mis mesas me sobraba.
24 Lo que quiero es a ese conde, ese conde de Sandalia.
—No te preocupes, Ximena, Ximena la mi cuñada;
26 mañana por la mañana tu estarás casada.—
Otro día en la mañana las ricas bodas se arman.

18 *darte yo*: entiéndase *darte he yo* 'te daré'.

20 Se sobreentiende 'te daré'; *estara*: seguramente es *estaran* (por 'estuvieran'), con pérdida de la *-n* final.

27 Es la formulación tópica para finales felices en la tradición sefardí, muy propensa por otra parte a acabar felizmente los romances mediante el procedimiento de añadir al final este verso, algunas veces de forma muy forzada.

20. BERNARDO DEL CARPIO ANTE EL REY

Con cartas y mensajeros el rey al Carpio envió;
Bernaldo, como es discreto, de traición se receló;
las cartas echó en el suelo y al mensajero habló:
—Mensajero eres, amigo, no mereces culpa, no;
mas al rey que acá te envía dígasle tú esta razón:
que no lo estimo yo a él ni aun cuantos con él son,
mas por ver lo que me quiere todavía allá iré yo.—
Y mandó juntar los suyos, d'esta suerte les habló:
—Cuatrocientos sois los míos, los que comedes mi pan:
los ciento irán al Carpio para el Carpio guardar;
los ciento por los caminos que a nadie dejen pasar;

[20] Es discutido el origen de este romance. Menéndez Pidal defendió —apoyando una tesis de Menéndez Pelayo— que derivaba directamente de una perdida *Gesta de Bernardo*, prosificada en el siglo XIII en la *Primera crónica general.* Sin embargo, ya Entwistle señaló la posibilidad de que fuese de composición más tardía, y escrito a imitación de *Fernán González y el rey*; en tal caso, sería la crónica la fuente del romance, y no al revés.

Sea como sea, el romance tuvo bastante fortuna en el siglo XVI: se incluye en el *Cancionero* de 1550 (es ésta la versión que damos) y en la *Segunda Silva.* Además está en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, en ensaladas y lo citan Correas en sus *Refranes* y (confundido con uno del Cid) Juan Mal Lara en su *Filosofía vulgar.* En el siglo XVI se compuso una refundición con asonancia en *-éa* que tuvo considerable fortuna impresa hasta al menos el siglo XVIII.

De algún texto impreso relativamente moderno han de derivar las versiones orales recogidas en Andalucía y, desde luego, la recreación en décimas que se cantaba en Chile a principios del presente siglo.

[1] *el Carpio* era la fortaleza que había construido Bernardo en las cercanías de Salamanca.

[2] *se receló*: 'sospechó'.

[4] Bernardo hace gala de ponderación al respetar la impunidad jurídica del mensajero, que impedía que le quitasen la vida aunque fuese portador de malas noticias o de un mensaje afrentoso; sin embargo, en la mayoría de las versiones orales: «a la carta le dio fuego / y al mensajero mató», actitud ciertamente menos civilizada pero bien demostrativa de su cólera, y que aparece también en otros romances como nuestro núm. 43, *La pérdida de Alhama.* Para usos proverbiales del verso, véase la nota 11 de nuestro núm. 24, *Fernán González se niega a ir a las Cortes.*

[7] *todavía*: aquí no con valor temporal, sino con el sentido de 'encima, además'.

[9] *los que comedes mi pan*: 'mis vasallos y criados', que como señor tiene; nótese el cambio de asonancia, que pasa a ser en *-á.*

docientos iréis comigo para con el rey hablar.
Si mala me la dijere, peor se la he de tornar.—
Por sus jornadas contadas a la corte fue a llegar:
—Manténgavos Dios, buen rey, y a cuantos con vos están.
—Mal vengades vos, Bernaldo, traidor, hijo de mal padre.
Dite yo el Carpio en tenencia, tú tómaslo de heredad.
—Mentides, el rey, mentides, que no dices la verdad;
que si yo fuese traidor a vos os cabría en parte.
Acordársevos debía de aquella del encinal,
cuando gentes extranjeras allí os trataron tan mal
que os mataron el caballo y aun a vos querían matar.
Bernaldo como traidor d'entre ellos os fue a sacar.
Allí me distes el Carpio de juro y de heredad;
prometístesme a mi padre, no me guardastes verdad.
—Prendeldo, mis caballeros, que igualado se me ha.

[13] Es decir, deja cien acantonados para proteger su feudo (v. 10), otros cien vigilando los caminos (v. 11) y se lleva nada menos que doscientos para escoltarle (v. 12), señal de que teme alguna traición por parte del rey y desea dar el primer golpe intimidándole con su mesnada, además de poder responder a un posible ataque (v. 13).

[14] *por sus jornadas contadas*: 'en el tiempo justo', es fórmula temporal muy usada.

[16] La rima *padre* (aquí y en el v. 34), así como *parte* (en el v. 19) sugieren un uso de la *-e* paragógica en el resto de las rimas en *-á(e)* del romance.

[17] Se lo cedió el Carpio sólo para que lo guardase y defendiese (*en tenencia*) y él se lo tomó como propiedad suya (*de heredad*).

[19] El mentís es una ofensa gravísima, y más dirigida por un vasallo a su señor; agravada en este caso por la acusación directa de haber sido el culpable de la traición del vasallo (*a vos os cabría en parte* 'en parte tendríais la culpa').

[20] *encinal*: 'bosque de encinas'; en otras versiones se alude a «aquella del *romeral*» (*Silva*) o, más previsiblemente, a «aquella de *Roncesvalles*» (ms. Biblioteca Nacional de Madrid).

[21] *gentes extranjeras*: ha de referirse a los franceses.

[23] *como traidor* es irónico. En el manuscrito de la Nacional y en la *Silva* se especifica que Bernardo le cedió su caballo al rey para permitirle salir del peligro («cómo andabas ya a pie / huyendo por un jaral / y yo, como traidor, / mi caballo te fui a dar» en el ms.; «matáronvos el caballo / a pie vos vide yo andar; / Bernardo, como traidor, / el suyo vos fuera a dar» en la *Silva*), lo cual es tópico muy frecuente de fidelidad y generosidad del vasallo hacia su señor.

[24] *juro*: 'derecho perpetuo de propiedad'; *heredad*: 'posesión en propiedad'. Le otorgó el Carpio como premio por haberle salvado la vida, y desmiente que se lo diera sólo *en tenencia* (v. 17).

[25] Lo que le prometió el rey fue la liberación de su padre, que todavía estaba preso.

[26] Es decir, que ha hablado al rey como si fuera su igual, de su misma condición, lo cual rompe el acatamiento que debe a su señor.

—Aquí, aquí, los mis docientos, los que comedes mi pan,
que hoy era venido el día que honra habemos de ganar.—
El rey, de que aquesto viera, d'esta suerte fue a hablar:
—¿Qué ha sido aquesto, Bernaldo, que así enojado te has?
Lo que hombre dice de burla, ¿de veras vas a tomar?
Yo te do el Carpio, Bernaldo, de juro y de heredad.
—Aquestas burlas, el rey, no son burlas de burlar.
Llamástesme de traidor, traidor, hijo de mal padre;
el Carpio yo no lo quiero, bien lo podéis vos guardar,
que cuando yo lo quisiere muy bien lo sabré ganar.

[28] La honra la ganarán con las armas, aunque sea contra el rey.

[32] El texto del manuscrito de la Nacional acaba con esta concesión del rey.

[36] Se supone que con la fuerza de sus armas. En la versión de la *Silva*, tras el desplante de Bernardo (allí asegurando que conservará el Carpio porque «el castillo está por mí / nadie me lo puede dar»), el rey vuelve a intervenir desairadamente en tono conciliador: «El rey que le vio tan bravo / dijo por le contentar: / —Bernaldo, tente en buen hora / con tal que tengamos paz».

21. POR LAS RIBERAS DE ARLANZA

Por las riberas de Arlanza Bernardo el Carpio cabalga
en un caballo morcillo enjaezado de grana,
la lanza terciada lleva y en el arzón una adarga;
mirábanle los de Burgos toda la gente admirada
porque no se suele armar sino a cosa señalada.
También le miraba el rey que está volando una garza;
decía el rey a los suyos: —Esta es una buena lanza;
o era Bernardo del Carpio o era Muza el de Granada.—
Estando en estas razones Bernardo el Carpio llegaba;
sosegando va el caballo, mas no dejara la lanza;
habló como hombre esforzado, d'esta suerte al rey hablaba:

[21] El romance se inspira, al parecer, en un fragmento de la *Primera crónica general.* Debió de ser muy conocido, a juzgar por los numerosos testimonios que nos han quedado de él: hay versiones en el *Cancioneiro d'Evora*, en el de Elvas, en un cartapacio del siglo XVI conservado en la Biblioteca de Palacio y en otro manuscrito del XVII de la misma biblioteca (que es el texto que damos); en letra impresa lo incluyó Timoneda en su *Rosa española* y de aquí pasa a la *Silva* de 1588; hay dos glosas en sendos manuscritos de la Biblioteca de Palacio y a finales del siglo XVI se compuso una refundición artificiosa con rima consonante en *-ança*; lo considera Salinas en su *De musica libri septem* (1577), lo citan Quevedo y Covarrubias y lo utiliza Lope en su comedia *Mocedades de Bernardo del Carpio.* Aunque no sobrevivió como tema independiente en la tradición oral moderna, alguno de sus versos se incluye en versiones andaluzas de *Bernardo del Carpio ante el rey.*

[1] Según el verso 4 la escena sucede en Burgos, pero el río que pasa por esa ciudad no es el Arlanza, sino el Arlanzón.

[2] *morcillo*: 'de color negro tirando a rojizo'; *enjaezado*: 'adornado'; *grana*: 'color rojo'.

[3] *lanza terciada*: 'cogida diagonalmente', en actitud de arremeter con ella; *arzón*: 'parte delantera o trasera de la silla de montar'; *adarga*: 'escudo de cuero ovalado o en forma de corazón'.

[5] *a cosa señalada*: 'por algún motivo muy especial'.

[6] Está practicando el deporte de la cetrería, persiguiendo una garza con sus halcones.

[7] El segundo hemistiquio se convirtió en frase proverbial, según documenta Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* bajo la voz *lança*: «está tomado de un romance viejo; y dícese por ironía de alguno del cual no se tiene mucha satisfación».

[8] Es éste el verso cuyo eco resuena en algunas versiones orales de *Bernardo del Carpio ante el rey.*

[10] *sosegando*: 'aplacando, aquietando' al caballo, para que se detuviese; quiere decir el verso que detuvo su caballo, pero siguió armado en actitud de ataque. Presentarse así ante el rey es signo de rebeldía.

—Bastardo me llaman, rey, siendo hijo de tu hermana;
tú y los tuyos lo dicen, que ninguno otro no osaba.
Cualquiera que tal ha dicho ha mentido por la barba,
que ni mi padre es traidor ni mala mujer tu hermana,
que cuando yo fui nacido ya mi madre era casada.
Metiste a mi padre en hierros y a mi madre en orden sacra
por dejar esos tus reinos a aquesos reyes de Francia;
con gascones y leoneses y con la gente asturiana
yo iré por su capitán o moriré en la batalla.

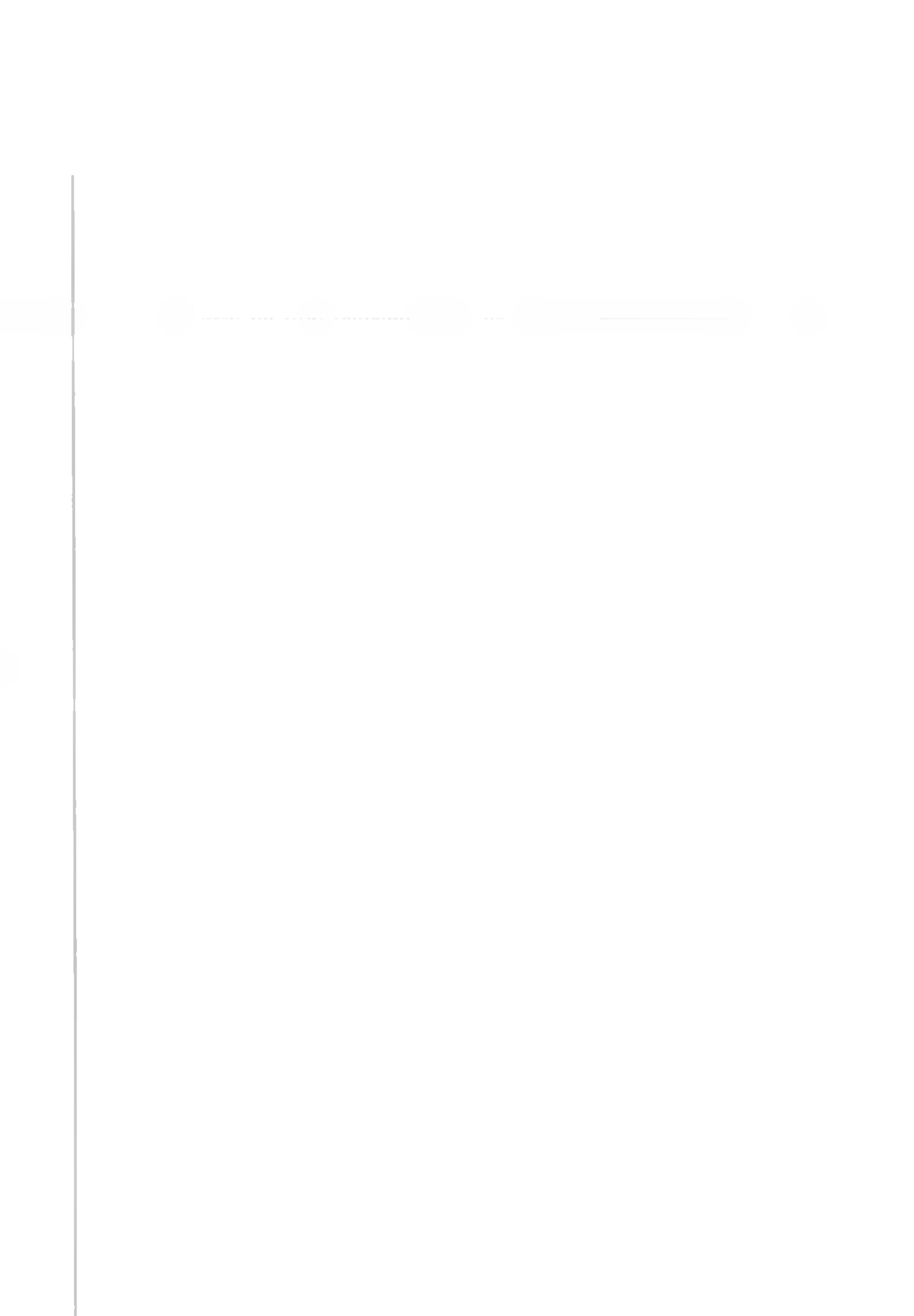
[14] *ha mentido por la barba*: 'ha mentido con descaro'. Un mentís tan enérgico —dado aquí indirectamente al rey y a sus gentes— es una grave ofensa al honor. La actitud de Bernardo es, por tanto, de auténtico desafío.

[17] *en hierros*: 'en prisiones'; *en orden sacra*: 'en una orden religiosa', porque la encerró en un convento.

[18] Insinúa que el objetivo de tales medidas era mantener la condición de bastardo de Bernardo para que, en el caso de morir el rey sin descendencia, no le pudiese suceder el hijo de su hermana, y que sus reinos fuesen a manos de los monarcas franceses. Recuérdese además que algunas leyendas de Bernardo presentan a Alfonso *el Casto* casado en segundas nupcias con Berta, hermana de Carlomagno, con lo cual resultaría posible que el reino leonés fuese en último término heredado por franceses por la línea de la reina. La acusación tiene especial sentido en boca de Bernardo, héroe antifrancés y supuesto vencedor de Roncesvalles. Más explícitas son las versiones del *Cancioneiro d'Evora* y de Timoneda: «y porque no herede yo / quieres dar tu reino a Francia».

[19] *gascones*: 'naturales de Gascuña', región de Francia; aquí quizás por *vascones* 'vascos', ya que no es verosímil que unos franceses ayuden a Bernardo contra otros franceses. En las versiones de Evora y de Timoneda son *montañeses*, y en Elvas *castellanos*. Para *asturianos* recuérdese que el origen del reino de León es la monarquía asturiana; los asturianos son, por tanto, la quintaesencia más rancia del reino leonés.

[20] No se entiende en esta versión contra quién «irá» Bernardo con esas tropas tan castizas: si contra los franceses o tal vez contra el mismo Alfonso. En las versiones Evora, Elvas y Timoneda es muy explícitamente contra los franceses (y se menciona incluso la ayuda que prestará el rey de Zaragoza), mientras que en la del cartapacio del siglo XVI el héroe se rebela contra su señor y amenaza, curiosamente, con pasarse al enemigo: «ya si no me das mi herencia / pasar m'he yo para Francia / y de aqueste hecho, el rey, / no vendrá bien por España».



ROMANCES DE FERNÁN GONZÁLEZ

Los romances de Fernán González cuentan episodios de la vida de este conde castellano (hacia 923-970), al que se atribuye el haber conseguido la independencia de Castilla con respecto al reino de León. Según se narra en el comienzo del *Cantar de Rodrigo*, fue nieto del primer conde, Nuño Rasura, y bisabuelo del primer rey de Castilla, Sancho Abarca.

Especial fortuna literaria tuvo la leyenda de la consecución de esa independencia castellana por una deuda mal pagada: el rey Ramiro II de León se encaprichó de un caballo y un azor propiedad del conde, y éste accedió a vendérselos con la condición de que por cada día de retraso en el pago de la deuda, ésta aumentaría en progresión geométrica. Transcurrido el tiempo, el conde se negó a acudir a las cortes de León si el rey no le pagaba la deuda; y, hechas las cuentas, ésta había ascendido tanto que ni con todo su reino el monarca hubiera podido pagarla. Como compensación, el conde pidió la independencia de Castilla.

22. INFANCIA DE FERNÁN GONZÁLEZ

En Castilla no habíe rey   ni menos emperador,
sino un infante niño   y de poco valor.
Andábanlo por hurtar   caballeros de Aragón;
hurtado le ha un carbonero   de los que hacen carbón.
No le muestra a cortar leña   ni menos hacer carbón:
muéstrale a jugar las cañas   y muéstrale justador,

[22] No se sabe cuál es el origen de la leyenda recogida en este romance: la mítica crianza de Fernán González por un misterioso carbonero. De las diversas fuentes que tratan de la vida del héroe, sólo la recoge el *Poema de Fernán González*, texto en cuaderna vía del siglo XIII que refunde un poema épico anterior. Se ha especulado con que pudiera ser invención del autor de ese poema, o bien eco de la leyenda hagiográfica de san Eustaquio o de la profana de Sancho Abarca. Sea cual sea su origen, llama la atención que haya tenido tan ocasional resonancia en la literatura sobre el conde castellano.

Del romance sólo nos ha llegado la breve versión del manuscrito de Juan de Pedraza (que reproducimos, según la edición de Rodríguez Moñino), además de una cita de su primer verso en una ensalada de un pliego de Praga.

[1] En la época de los supuestos sucesos que se narran, Castilla era un condado dependiente del reino de León, así que no tenía rey propio. En la ensalada de Praga el verso es «En Castilla no había rey / ni menos gobernador».

[2] El verso es hipométrico. Rodríguez Moñino sugiere corregirlo repitiendo la palabra *niño*: «sino un infante niño, / niño y de poco valor».

[3] Nada en la leyenda de Fernán González explica esa alusión a Aragón, reiterada en el verso 8.

[4] En la figura del *carbonero* se han basado quienes ponen la leyenda en conexión con la de san Eustaquio, ya que los hijos del santo son salvados por un rústico al que en algunas fuentes francesas se atribuye esa profesión. Pero tal vez no haga falta recurrir a la leyenda hagiográfica: la de carbonero era profesión ínfima y quizás por eso se esconde bajo esa falsa identidad el caballero misterioso que adopta al futuro conde; que es caballero incógnito lo prueba el que le enseñe el arte de la caballería y no las destrezas propias del oficio (vv. 5-7).

[6] *cañas*: juego de destreza caballeresca, consistente en hacer escaramuzas en las cuales grupos de contendientes se lanzaban cañas (figurando lanzas) y procuraban resguardarse de los tiros de los contrarios; *justador*: entiéndase 'a ser justador', es decir, a participar en *justas* o combates a caballo con lanzas.

también le muestra a jugar los dados   y las tablas muy mejor.
8 —Vámonos —dice—, mi ayo,   a mis tierras de Aragón;
a mí me alzarán por rey   y a vos por gobernador.

[7] Verso hipermétrico; Rodríguez Moñino propone la corrección «también a jugar los dados / y las tablas muy mejor». Los juegos de dados y, sobre todo, los de tablero eran propios de gente noble.

[8] *ayo*: 'hombre encargado en las casas nobles de custodiar y educar a los niños y jóvenes'. El primer hemistiquio recuerda el inicio de nuestro núm. 50B, *Gafteros vengador*.

23. FERNÁN GONZÁLEZ Y EL REY

Castellanos y leoneses tienen grandes divisiones,
el conde Fernán González y el buen rey don Sancho
[Ordóñez:
sobre el partir de las tierras ahí pasan malas razones:
llámanse de hideputas, hijos de padres traidores;
echan mano a las espadas, derriban ricos mantones.
No les pueden poner treguas cuantos en la corte sone;
pónenselas dos frailes, aquesos benditos monjes:

[23] El romance narra un episodio de la leyenda del conde castellano que también está recogido en la *Crónica* de 1344: Fernán González ha exigido al rey de León (aquí Sancho Ordóñez) el pago de la deuda del caballo y el azor y, al negarse éste, el conde ataca y devasta las tierras del rey; para evitar un enfrentamiento bélico directo entre el monarca y Fernán, el abad de Sahagún y otros prelados interceden para establecer una tregua entre ambos. Menéndez Pidal defiende que la fuente del romance no debió de ser la crónica, sino un perdido poema épico.

Conocemos varias versiones antiguas del romance: una muy abreviada está en el cancionero manuscrito del siglo XV de Siruela; y se imprimió en un pliego que está en la Biblioteca Nacional de Madrid, en el *Cancionero de romances* s.a., en el de 1550 (es la versión que damos) y en la *Primera Silva*; en las colecciones impresas suele seguirle nuestro núm. 24, *Fernán González se niega a ir a cortes.*

Abundan también las citas en otros textos: en la ensalada de Praga, en Covarrubias, en una farsa del siglo XVI, en una crónica de Fernán González del mismo siglo y por varios autores portugueses del XVI y XVII, todo lo cual confirma su popularidad en aquella época.

3 Los primeros versos, sin duda los más conocidos del romance, aparecen citados con variantes en distintas fuentes. En Covarrubias es «Castellanos y leoneses / tienen grandes disensiones / sobre el partir de las tierras / y el poner de los mojones», formulación que se asemeja a las versiones del manuscrito (allí «tienen grandes divisiones») y del pliego de Madrid («Castellanos y leoneses / arman muy grandes quistiones / sobre el partir de los reinos / y el poner de los mojones»); en la ensalada de Praga la cita es «castellanos y leoneses / tienen malas intenciones».

4 *hideputas*: naturalmente, contracción de *hijos de putas.* El verso lo recoge, con carácter fraseológico, el autor portugués del siglo XVII Pinheiro da Veiga al referirse a las disputas entre damas madrileñas y vallisoletanas por rivalidades derivadas del asentamiento de la corte en Valladolid.

6 En *sone* está explícita la *-e* paragógica con la que debían decirse todos los versos del romance (hasta el cambio de asonancia en el v. 19) que no presentan naturalmente la rima en *-óe.* En el pliego de Madrid el segundo hemistiquio es «caballeros ni señores».

el uno es tío del rey, el otro hermano del conde;
pónenlas por quince días que no pueden por más, non,
que se vayan a los prados que dicen de Carrión.
Si mucho madruga el rey el conde no dormía, no;
el conde partió de Burgos y el rey partió de León;
venido se han a juntar al vado de Carrión
y a la pasada del río movieron una quistión:
los del rey que pasarían y los del conde que non.
El rey, como era risueño, la su mula revolvió;
el conde con lozanía su caballo arremetió,
con el agua y el arena al buen rey él salpicó.
Allí hablara el buen rey, su gesto muy demudado:
—Buen conde Fernán González, mucho sois desmesurado;
si no fuera por las treguas que los monjes nos han dado
la cabeza de los hombros yo vos la oviera quitado,
con la sangre que os sacara yo tiñera aqueste vado.—

[8] En el romance son dos santos frailes, unidos por lazos de sangre con los contendientes, los proponedores de la tregua, que dura quince días; mientras que en la crónica «el abad de Sahagunt, que era onbre de santa vida e muy fidalgo, juntóse con perlados algunos que hy eran, a quien pessaba mucho desto, e fueron al rrei a pedille por merçed que diese tregua al conde por terçer día».

[12] En la crónica Fernán González acude desde Carrión de los Condes (actual provincia de Palencia) y el rey desde Sahagún (actual provincia de León), pero aquí sin duda se menciona *Burgos* por considerársele núcleo fundamental de Castilla, mientras que la ciudad de *León* lo sería del reino leonés.

[13] *Carrión*: más que a la localidad antes citada, se refiere al río de ese nombre, que discurre por la actual provincia de Palencia. Coincide con lo narrado en la crónica: «que en otro día fuesen juntados en aquella vega de Carrión e que fiziesen sus vistas».

[14] *quistión*: 'cuestión, disputa'.

[16] *risueño*: aquí, más que en el sentido habitual de 'que se ríe con facilidad', estaría en uno cercano al actual de 'travieso'; *revolvió*: 'hizo girar', tomando el sentido de *revolver* como 'mover el jinete al caballo en poco terreno y con rapidez'.

[17] *lozanía*: 'orgullo, altivez'; *arremetió*: 'hizo arrancar con ímpetu'.

[18] En la crónica se produce primero el enfrentamiento verbal entre el rey y el conde, que se cruzan graves amenazas, y finalmente «después que el conde esto dixo, tornó la rrienda al cavallo e dióle de las espuelas, e el cavallo del apretada que dio con los pies en el agua, mojó el rrostro al rrei; e estonçe se tornó el rrei para Safagund e el conde para Carrión».

[19] *gesto*: 'rostro'. Nótese el cambio de asonancia, que a partir de aquí se hace en *-áo-*, con mayoría de rimas consonantes en *-ado*, lo que podría indicar un retoque juglaresco.

[20] *desmesurado*: 'descomedido'.

[23] En la crónica es Fernán González el que amenaza al rey con que «yo vos cortaría la cabeça e de la sangre de vuestro cuerpo yría esta agua tin-

El conde le respondiera como aquel que era osado:
—Eso que decís, buen rey, véolo mal aliñado:
vos venís en gruesa mula, yo en ligero caballo;
vos traéis sayo de seda, yo traigo un arnés tranzado;
vos traéis alfanje de oro, yo traigo lanza en mi mano;
vos traéis cetro de rey, yo un venablo acerado;
vos con guantes olorosos, yo con los de acero claro;
vos con la gorra de fiesta, yo con un casco afinado;
vos traéis ciento de mula, yo trecientos de caballo.—
Ellos en aquesto estando los frailes que han allegado:
—Tate, tate, caballeros; tate, tate, hijosdalgo.
¡Cuán mal cumplistes las treguas que nos habíades mandado!—
Allí hablara el buen rey: —Yo las compliré de grado.—
Pero respondiera el conde: —Yo de pies puesto en el campo.—

ta», respondiendo a la amenaza real de que lo hará encerrar «en las torres de León». La situación de la crónica se asemeja —más que la de esta versión del romance— a otra de nuestro núm. 15, *El destierro del Cid.*

[24] *osado*: 'atrevido'.

[25] *aliñado*: literalmente, 'arreglado'. Lo que quiere decir es que la situación no es propicia para que el rey pueda cumplir su amenaza, dado lo mejor preparado para la lucha que va el conde. Más explícita es la versión del pliego de Madrid, donde antes de establecer las comparaciones que a continuación vienen, dice el conde «si queréis uno a uno; / si no, sean cuatro a cuatro / y con las armas parejas / salgamos luego al campo».

[26] Recuérdese que la mula era montura de paseo y el caballo de guerra. Desde aquí al verso 32 los contrastes insisten en la diferente situación del conde y el rey: el primero con la superioridad que le da el ir pertrechado para luchar, y el segundo con la indefensión derivada de su vestimenta de corte.

[27] *sayo*: 'prenda de vestir que cubría hasta la rodilla'; *arnés*: 'conjunto de armas de acero defensivas'; *tranzado*: 'entretejido, trenzado', se refiere a la malla de acero de que se solían hacer algunas armas defensivas.

[28] *alfanje*: 'sable corto y curvo'; el que sea de oro lo identifica como un arma más de gala que apta para la lucha.

[29] *venablo*: 'lanza corta y arrojadiza'; *acerado*: 'de acero'. El cetro es símbolo del poder real, pero se revela impotente frente a la contundencia de un arma ofensiva como el venablo.

[30] Era frecuente perfumar los guantes con sustancias aromáticas, como el polvo de ámbar; los *guantes olorosos* son más propios de la corte que de la batalla; *claro*: aquí 'puro'. Se refiere, naturalmente, a unos guantes de malla metálica, propios para la lucha.

[32] La superioridad de los hombres que acompañan al conde viene dada no sólo por su mayor número, sino por el hecho de que vayan a caballo, es decir, preparados para entrar en combate.

[34] *tate*: interjección usada para indicar que alguien se detenga, ponga cuidado o preste atención.

[35] *cumplistes*: debería ser *cumplisteis*, aquí con el sentido de 'respetasteis'. Para mantener la regularidad métrica del segundo hemistiquio habría que leer *habíades* con sinéresis.

[37] Es irónico: 'respetaré la tregua luchando en el campo de batalla'.

Cuando vido aquesto el rey no quiso pasar el vado;
vuélvese para sus tierras, malamente va enojado,
grandes bascas va haciendo, reciamente va jurando
que había de matar al conde y destruir su condado
y mandó llamar a cortes, por los grandes ha enviado.
Todos ellos son venidos, sólo el conde ha faltado.
Mensajero se le hace a que cumpla su mandado;
el mensajero que fue d'esta suerte le ha hablado.

[40] *bascas*: 'manifestaciones de cólera'.

[44] Es decir, 'se le envía un mensajero para que cumpla el mandato del rey'.

24. FERNÁN GONZÁLEZ SE NIEGA A IR A LAS CORTES

—Buen conde Fernán González, el rey envía por vos
que vayades a las cortes que se hacían en León;
que si vos allá vais, conde, daros han buen galardón:
daros ha a Palenzuela y a Palencia la mayor,
daros ha las nueve villas, con ellas a Carrión,
daros ha a Torquemada, la torre de Mormojón,
daros ha a Tordesillas y a torre de Lobatón
y si más quisiéredes, conde, daros ha a Carrión.

[24] En la leyenda de Fernán González, el héroe es citado a cortes por el rey don Sancho de León y aprovecha su ida para reclamar el pago del caballo y el azor, actitud que provoca la ira del rey, quien lo manda encarcelar. Sin embargo, no parece que sea a esa convocatoria de cortes a la que se refiere el romance, sino a una segunda que conocemos a través del resumen de la gesta del conde incluida en *Las mocedades de Rodrigo*, y que se produce después del tenso encuentro entre el monarca y el noble en el vado de Carrión; así lo entendió el editor del *Cancionero de romances* s.a., que coloca un poema a continuación del otro.

El romance se incluyó (solo o glosado) en varios pliegos sueltos. Está también en el *Cancionero de galanes*, en el *Cancionero de romances* s.a., en la *Primera Silva* y, con adiciones, en el *Cancionero* de 1550 (es la versión que damos); además hay otra versión retocada en una obra teatral anónima de comienzos del siglo XVII titulada *Comedia de la libertad de Castilla*. No es ésta la única vez que fue reproducido en el teatro, ya que Lope de Vega inserta un texto más retocado y manipulado todavía en su comedia *El conde Fernán González*. Todo ello no es sino muestra de lo muy conocido que debió de ser el romance en los si-

[1] Encontramos citado el verso en múltiples fuentes de los siglos XVI y XVII: Melchor de Santa Cruz lo cita en su *Floresta española* (1598), junto con nuestros versos 2 y 9, poniéndolo en boca de un noble que lo cantaba al ser llamado a audiencia por Carlos V. Lo menciona en la primera mitad del XVI el autor portugués Jorge Ferreira de Vasconcellos en su comedia *Eufrosina*, calificándolo de «antigualha». Aparece como indicación de la melodía con que había de cantarse un romance sobre la muerte de Diego de Almagro. Se incluye en una ensalada del *Romancero general* de 1600, etc.

[8] Son todas poblaciones de la comarca llamada Tierra de Campos, que abarca parte de las actuales provincias de Palencia, Valladolid, Zamora y León. *Carrión* es la localidad de Carrión de los Condes, en la actual provincia de Palencia; *Palenzuela* y *Torquemada* son localidades de la misma provincia; *Palencia la mayor* es la propia ciudad de Palencia, por oposición a Palenzuela o 'Palencia la chica' que se ha mencionado antes. *Tordesillas* es de la provincia de Valladolid. Los versos 7 y 8 no aparecen en ninguna otra versión.

Buen conde, si allá no ides, daros hían por traidor.—
Allí respondiera el conde y dijera esta razón:
—Mensajero eres, amigo, no mereces culpa, no,
que yo no he miedo al rey ni a cuantos con él son.
Villas y castillos tengo, todos a mi mandar son:
d'ellos me dejó mi padre, d'ellos me ganara yo;
los que me dejó mi padre poblélos de ricos hombres,
las que yo me hube ganado poblélas de labradores;
quien no tenía más de un buey dábale otro, que eran dos;
al que casaba su hija dole yo muy rico don;
al que le faltan dineros también se los presto yo.

glos XVI y XVII, ya que son numerosas las citas, alusiones y referencias en fuentes castellanas y portuguesas de esa época. No ha pervivido, sin embargo, en la tradición oral moderna, pues el único texto supuestamente tradicional conocido (de Santander) es sin duda aprendido de fuente escrita.

[9] *daros hían*: 'habían de daros, os darán'.

[11] Indica la inviolabilidad del mensajero consagrada por el derecho medieval, frente a la bárbara costumbre de sacrificar al mensajero de malas noticias; es idea que aparece en diversos cantares de gesta y crónicas. Con esta formulación se da en varios romances (como por ejemplo nuestro núm. 20, *Bernardo del Carpio ante el rey*) y se hizo popularísimo, llegando a ser usado como expresión proverbial: así lo reflejan Covarrubias, Correas, el *Quijote* (puesto en boca de Sancho en II, 10), además de citarse en glosas, en comedias de Lope y de Calderón y haber servido como base para un romance de Quevedo. Incluso se documentan variantes humorísticas como «Majadero sois, amigo...» (en Gil Vicente y en Correas).

[13] Luis de Camões, en sus *Disparates da India* (1553), cita el verso como expresión para caracterizar a ricos fanfarrones.

[14] *d'ellos ... d'ellos*: 'unos ... otros'. El verso se convirtió también en proverbial, y como tal está documentado en cartas del siglo XVI, en la misma *Floresta* de Santa Cruz y en el *Vocabulario* de Correas.

[15] El antecedente de *los* es los *castillos* del verso 13, mientras que *las* del verso 16 se refiere a *villas*.

[16] Las formas *hombres* y *labradores* indicarían que el resto de los versos se decían con *-e* paragógica.

[17] La diferencia entre tener un buey o tener dos es fundamental: un campesino con dos bueyes se considera rico, porque puede labrar sus tierras él solo, sin depender de que le presten o alquilen un animal para uncir una pareja al arado.

[18] Falta en la versión glosada del *Cancionero de galanes* y de un pliego, pero estaba ya en el *Cancionero* s.a.

[19] El verso se añade con respecto a la edición del *Cancionero* s.a. y no está tampoco en ninguna otra versión, aunque en la de la comedia se expresa con distinta formulación la misma idea: «a quien algo non tenía / mi mano se lo endonó».

20 Cada día que amanece por mí hacen oración;
no la hacían por el rey que no la merece, non:
22 él le puso muchos pechos y quitáraselos yo.

[22] *pechos*: 'tributos que se pagaban al rey o al señor por razón de los bienes o haciendas'.

ROMANCES DEL REY DON RODRIGO

La desdichada historia del último rey godo, don Rodrigo (que reinó del año 709 al 711) y la caída de su reino en manos de los musulmanes ha tenido amplia fortuna en la literatura castellana.

Según la leyenda, la invasión musulmana de la Península fue provocada por un pecado del rey: haber violado a Florinda, hija del conde don Julián, el gobernador de Ceuta, quien para vengarse habría franqueado el paso de los moros hacia la Península. Vencido en la batalla de Guadalete, el rey desapareció y su reino fue destruido.

Los romances de don Rodrigo son de origen erudito, y la mayor parte de ellos se basan en la *Crónica Sarracina* de Pedro del Corral, narración del siglo XV.

25. SEDUCCIÓN DE LA CAVA

Amores trata Rodrigo, descubierto su cuidado
2 a la Cava se lo dice, de quien anda enamorado:
—Mira Cava, mira Cava, mira Cava que te hablo:
4 darte he yo mi corazón y estaría a tu mandado.—
La Cava, como es discreta, en burlas lo había echado.
6 Respondió muy mesurada y el rostro muy abajado:
—Como lo dice tu alteza debe estar de mí burlando.
8 No me lo mande tu alteza, que perdería gran ditado.—

[25] Desarrolla el motivo —tan fértil en la literatura castellana— de la seducción de la hija del conde don Julián por el último rey godo. En este caso la narración se inspira (abreviando considerablemente) en la *Crónica sarracina* de Pedro del Corral (hacia 1430). Se han conservado varias versiones antiguas del romance: la de la *Primera Silva* de Barcelona es la que presenta una expresión más literariamente culta e incorpora mayor número de motivos de la crónica, mientras que parecen más tradicionalizadas (aunque también incluyan elementos de la crónica ausentes en la *Silva*) las de dos pliegos de Praga (reproducimos aquí el texto de uno de ellos), la del cancionero manuscrito de Pedro del Pozo, la de la *Rosa de amores* de Timoneda y otra más, que se repite casi sin variantes en diversas fuentes (un pliego de Cracovia, la *Silva recopilada*, el cancionero *Flor de enamorados*, el *Cancionero* de Sepúlveda y la *Floresta* de Tortajada de 1608).

[1] *cuidado*: 'preocupación'.

[2] *Cava*, que se ha entendido como nombre propio de la doncella en la tradición hispánica (compitiendo o conviviendo con el de *Florinda*), no es sino el arabismo *caba*: 'prostituida, mujer deshonrada'.

[4] *mandado*: 'orden, deseo', aquí y en el verso 10.

[5] Es decir: 'se lo tomó a broma'. Más explícita es la versión de Pedro del Pozo: «La Cava, como discreta, / a burlas lo ha tomado; / bien vía que el rey la amaba / y estálo disimulando».

[6] *abajado* como señal de modestia y castidad. En el pliego de Cracovia es «y el gesto bajo humillado», y lo mismo en Timoneda. Falta el verso en Pedro del Pozo.

[7] *como*: 'tal y como, según'. También está el detalle en la *Crónica sarracina*, pero más fiel a ella es la versión de Pedro del Pozo, en que la muchacha sugiere que el rey pueda ponerla en tal situación para probarla: «La Cava le respondía: / — Señor, díceslo burlando; / tú lo haces por probarme, / para ver lo que yo hago», y a continuación alude a que sería una gran traición contra la reina acceder a sus pretensiones, para acabar diciendo que ella «perdería / su honra y su gran ditado», como en nuestro verso 8. La alusión a la prueba está también en el pliego de Cracovia y en Timoneda: «— Pienso que burla tu alteza / o quiere probar el vado».

[8] *ditado*: literalmente, 'dictado', aquí seguramente en el sentido de 'título de dignidad' o de 'cualquier calificativo aplicado a persona', refiriéndose al de mujer honrada. Quien lo perderá es ella, cosa que queda más clara con la forma «*perderé* gran ditado» en las versiones de Cracovia y Timoneda.

Don Rodrigo le responde que conceda en lo rogado
—Que d'este reino de España puedes hacer tu mandado.—
Ella hincada de rodillas, él estála enamorando;
sacándole está aradores de las sus jarifes manos.
Fuese el rey dormir la siesta, por la Cava había enviado;
cumplió el rey su voluntad más por fuerza que por grado,
por la cual se perdió España por aquel tan gran pecado.

[12] *aradores*: se refiere al 'arador de la sarna', el parásito que causa esa enfermedad, llamado así porque forma surcos debajo de la piel; el sacar aradores, como el despiojar, era en la Edad Media y durante los siglos de oro un gesto de servicial cariño, que implicaba cierta intimidad entre las personas que lo hacían (por ejemplo, madre e hijo, dos enamorados, etc.); *jarifes*: 'hermosas, elegantes', es castizo arabismo del castellano, más frecuente en su forma con plural totalmente hispánico (*jarifas*); el pliego de Cracovia lo ha sustituido por un hiperculto «de su *odorífera* mano». La escena refleja otra similar de la *Crónica sarracina*, pero que sucede allí precisamente como prólogo de la declaración del rey; así lo recoge la versión de Pedro del Pozo, que añade a continuación (siguiendo también la *Crónica*): «hincada está de rodillas / y él estaba recuestado; / sus blancas y lindas manos / mucho las está mirando; / mira en su gran hermosura, / mira su rostro alindado. / Vivas llamas le encendían / su corazón lastimado: / del un cabo estaba herido, / del otro está mal llagado. / Palabras le está diciendo, / palabras de apasionado...». La alusión a las «lindas manos» de la *Crónica* está, pero sin aradores, en la *Silva*. En Timoneda la escena aparece también al principio del romance, pero es el rey quien regala a la Cava quitándole parásitos: «Sacándole está aradores / en sus haldas reclinado / y apretándole la mano / de esta suerte ha proposado».

[14] También este verso y el anterior son fieles a la narración de la *Crónica*; *grado*: 'voluntad'; quiere decir que consiguió lo que quería (acostarse con la Cava) por la fuerza, no porque la joven se lo concediese voluntariamente; lo cual contradice en parte lo insinuado en el verso 16. Esas mínimas contradicciones son consecuencia de la drástica selección y reducción de motivos que opera el romance con respecto a la *Crónica*. Está también la escena en el pliego de Cracovia y en Timoneda y, con formulaciones más largas, en Pedro del Pozo. En la *Silva* la descripción de la seducción es aún más larga y farragosa y continúa con episodios de la *Crónica* ausentes en las demás versiones: cómo la Cava se retira enojada, va perdiendo su hermosura con el pasar de los días y se confía a una doncella amiga suya, quien le aconseja que escriba a su padre contándole lo sucedido.

[15] El antecedente de *la cual* es *fuerza*. Dice que «se perdió España» porque, según la leyenda, el deseo de venganza por la deshonra de su hija fue el motivo que inclinó al conde don Julián a franquear el paso a los musulmanes para que invadieran la Península (así se explicita en los vv. 17-18).

16 La malvada de la Cava a su padre lo ha contado;
don Julián, que es traidor, con los moros se ha concertado
18 que destruyesen a España por lo haber así injuriado.

[16] No se entendería por qué se llama *malvada* a la Cava si no recurriéramos a la *Crónica*, en la cual se explica que pudo evitar la violación si hubiera gritado y se la culpa por ello de lo ocurrido. El *padre* es el conde don Julián, gobernador de Ceuta.

26. VISIÓN DE DON RODRIGO Y EL REINO PERDIDO

Los vientos eran contrarios, la luna estaba crescida,
los peces daban gemidos por el mal tiempo que hacía
cuando el buen rey don Rodrigo junto a la Cava dormía
dentro de una rica tienda de oro bien guarnescida;
trecientas cuerdas de plata que la tienda sostenían.
Dentro había cien doncellas vestidas a maravilla;
las cincuenta están tañendo con muy estraña armonía,
las cincuenta están cantando con muy dulce melodía.
Allí habló una doncella que Fortuna se decía:
—Si duermes, rey don Rodrigo, despierta, por cortesía
y verás tus malos hados, tu peor postrimería
y verás tus gentes muertas y tu batalla rompida
y tus villas y ciudades destruidas en un día,
tus castillos fortalezas otro señor los regía;
si me pides quién lo ha hecho yo muy bien te lo diría:
ese conde don Julián por amores de su hija

[26] Se trata de dos romances basados en la *Crónica sarracina*. El primero (hasta el v. 26) se incluyó en un pliego de Praga y otro de la Biblioteca Nacional de Madrid; el segundo (vv. 27-54), en otros dos pliegos, en el *Cancionero de romances* s.a., en el de 1550, la *Primera Silva* y los *Romances* de Miles. Unidos aparecen en otro pliego de Praga (que aquí editamos), en la *Rosa española* de Timoneda, la *Silva* de Mendaño de 1588 y la *Floresta* de Tortajada de 1608.

La *Visión de don Rodrigo* no parece haber pervivido en la tradición oral, pero sí *El reino perdido*, del cual se conoce una versión tradicional de Galicia.

[2] Son augurios funestos, que anuncian el mal que se avecina y contrastan con la actitud de molicie del rey en los versos 3-4. Exordios parecidos se dan en otros romances. El signo prodigioso de los peces que rompen su mutismo es conocido desde la Edad Media.

[5] La descripción de la maravillosa tienda de oro y plata es un indicio más del regalo y el poderío del rey, que se verán pronto truncados por la pérdida de su reino.

[8] Recuérdese la descripción de una corte parecida de cien doncellas en nuestro núm. 49, *El sueño de doña Alda*, con la misma función que aquí: establecer un contraste entre la situación regalada inicial y el desastre que se avecina.

[9] *Fortuna* aparece como el nombre propio de una de las doncellas que velan en sueño del rey, pero es desde luego la personificación de la diosa que rige los destinos humanos.

[12] *batalla*: aquí 'ejército'.

[15] *pides*: aquí 'preguntas'.

porque se la deshonraste   y más d'ella no tenía;
juramento viene echando   que te ha de costar la vida.—
Despertó muy congojado   con aquella voz que oía,
con cara triste y penosa   d'esta suerte respondía:
—Mercedes a ti, Fortuna,   d'esta tu mensajería.—
Estando en esto ha llegado   uno que nueva traía:
cómo el conde don Julián   las tierras le destruía.
Apriesa pide el caballo   y al encuentro le salía,
los contrarios eran tantos   que esfuerzo no le valía,
que capitanes y gentes   huye el que más podía.
Rodrigo deja sus tierras   y del real se salía,
solo va el desventurado,   que no lleva compañía;
el caballo de cansado   menear no se podía,
camina por donde quiera,   que no le estorba la vía.
El rey va tan desmayado   que sentido no tenía;
muerto va de sed y hambre   que de velle era mancilla;
iban tan tinto de sangre   que una brasa parescía;
las armas lleva abolladas,   que eran de gran pedrería;
la espada va hecha sierra   de los golpes que tenía;
el almete de abollado   en la cabeza se hundía;
la cara lleva hinchada   del trabajo que sufría.

[17] Es decir, que era su única hija.

[19] *congojado*: 'acongojado, angustiado'. Nótese que la intervención de la doncella se presenta primero como una aparición verdadera (v. 9) y aquí como si formase parte de un sueño del rey, fundiéndose así dos conceptos de visión sobrenatural: la aparición y la revelación a través del sueño.

[21] *mercedes*: 'gracias'; *mensajería*: 'mensaje'.

[22] *nueva*: 'noticia'.

[27] *real*: 'campamento'. En otras versiones deja, más lógicamente, *sus tiendas* (de campaña). Las versiones que presentan *El reino perdido* separado de *La visión de don Rodrigo*, anteponen a este verso el comienzo: «Las huestes de don Rodrigo / desmayaban y huían / cuando en la octava batalla / sus enemigos vencían»; mientras que el inicio de la única versión moderna es «Caminaba don Rodrigo / a solas sin compañía».

[30] Quiere decir que dejaba que su caballo errase por donde quisiese, sin guiarlo.

[32] *mancilla*: 'lástima'.

[33] Se supone que parecía una brasa por lo rojo. Este verso y el siguiente recogen casi literalmente una frase de la *Crónica sarracina*, pero allí aplicada al caballo: «el cavallo bien tinto de la sangre, e las armas todas abolladas de los grandes golpes que avía resçevido».

[34] Es decir, que estaban adornadas con piedras preciosas.

[35] Las armas abolladas y la espada dentada como sierra por los muchos golpes son tópicos en narraciones caballerescas del siglo XV.

[36] *almete*: 'pieza de la armadura que cubría la cabeza'.

[37] *trabajo*: aquí 'sufrimiento, penalidad'.

Subióse encima de un cerro el más alto que veía,
dende allí mira su gente cómo iba de vencida;
de allí mira sus banderas y estandartes que tenía,
cómo están todos pisados que la tierra los cubría;
mira por los capitanes que ninguno parescía;
mira el campo tinto en sangre el cual arroyos corría.
El triste, de ver aquesto, gran mancilla en sí tenía;
llorando de los sus ojos d'esta manera decía:
—Ayer era rey de España, hoy no lo soy de una villa;
ayer villas y castillos, hoy ninguno poseía;
ayer tenía criados y gente que me servía,
hoy no tengo una almena que pueda decir que es mía.
Desdichada fue la hora, desdichado fue aquel día
en que nascí y heredé la tan grande señoría
pues lo había de perder todo junto y en un día.
Oh muerte, ¿por qué no vienes y llevas esta alma mía
d'este cuerpo tan mezquino pues se te agradecería?

[42] *mira por*: 'busca a'; *parescía*: 'se veía'.

[46] El verso adquirió carácter proverbial, como lo muestra su uso en el *Quijote* II, 26. La formulación fue además muy explotada en el teatro y la poesía áurea sobre el tema de don Rodrigo.

[49] *almena*: 'cada uno de los prismas que coronan las fortalezas'. Lo que quiere decir es que de sus muchos castillos no le queda ya ni la más mínima parte.

[52] Esta meditación sobre lo inconsistente de la Fortuna debió de ser una de las claves de la lectura moral del romance en los siglos de oro y uno de los principales elementos que hacían ejemplar la historia de don Rodrigo.

[53] La llamada a la muerte para que libere al desdichado es un lugar común poético que se da —con formulaciones casi idénticas a las de aquí— tanto en otros romances como en la poesía amorosa del siglo XV.

27. PENITENCIA DE DON RODRIGO

Después qu'el rey don Rodrigo a España perdido había
íbase desesperado por donde más le placía;
métese por las montañas las más espesas que vía
porque no le hallen los moros que en su seguimiento iban.
Topado ha con un pastor que su ganado traía;
díjole: —Dime, buen hombre, lo que preguntarte quería:
si hay por aquí poblado o alguna casería
donde pueda descansar, que gran fatiga traía.—
El pastor respondió luego que en balde la buscaría
porque en todo aquel desierto sola una ermita había
donde estaba un ermitaño que hacía muy santa vida.
El rey fue alegre d'esto por allí acabar su vida.
Pidió al hombre que le diese de comer si algo tenía;
el pastor sacó un zurrón que siempre en él pan traía,
dióle d'él y de un tasajo que acaso allí echado había;

[27] La leyenda de la penitencia y muerte del último rey godo nació al parecer en el siglo XIV, en torno a un supuesto sepulcro de don Rodrigo venerado en Viseo (Portugal); se recoge en textos históricos de los siglos XIV y XV y muy especialmente en la *Crónica sarracina* de Pedro del Corral, que es en la que se basó el compositor del romance.

Éste se imprimió en varios pliegos sueltos y en múltiples colecciones de los siglos XVI y XVII: el *Cancionero* s.a. (que es la versión que damos), los de 1550 y de 1555, la *Silva* de 1550, la *Rosa española* de Timoneda, la *Floresta* de 1608; lo cual, unido a las citas que aparecen en el teatro áureo y en el *Quijote* (II, 33), nos da una idea de su popularidad.

Pervivió en la tradición oral de Portugal, Galicia, Asturias, León, Zamora, Valladolid e incluso Chile (allá llevado seguramente por emigrantes recientes), algunas de cuyas versiones conservan motivos de la *Crónica* que no aparecen en los textos antiguos conservados, pero que debían de estar en el romance primitivo: tal el detalle de que la culebra tenga varias cabezas, el que devore el corazón del rey o que las campanas tañan milagrosamente tras su muerte; algunas versiones tradicionales aparecen unidas a *El enamorado y la muerte* o al vulgar *El robo del sacramento*, contaminación seguramente propiciada por la aparición de ermitaños y confesiones en ambos romances.

[3] *vía*: 'veía'.

[6] El segundo hemistiquio es hipermétrico. No lo sería «lo que *preguntar*...». El imperfecto tiene aquí claro valor de cortesía, pero nótese el abuso de ese tiempo verbal a lo largo de todo el romance, con el consiguiente efecto idealizador.

[7] *casería*: 'caserío, poblamiento'.

[15] *tasajo*: 'carne salada y seca'; *acaso*: 'por casualidad'.

el pan era muy moreno, al rey muy mal le sabía;
las lágrimas se le salen, detener no las podía
acordándose en su tiempo los manjares que comía.
Después que ovo descansado por la ermita le pedía;
el pastor le enseñó luego por donde no erraría;
el rey le dio una cadena y un anillo que traía,
joyas son de gran valer qu'el rey en mucho tenía.
Comenzando a caminar ya cerca el sol se ponía
llegado es a la ermita que el pastor dicho le había.
Él, dando gracias a Dios, luego a rezar se metía;
después que ovo rezado para el ermitaño se iba.
Hombre es de autoridad que bien se le parecía;
preguntóle el ermitaño cómo allí fue su venida.
El rey, los ojos llorosos, aquesto le respondía:
—El desdichado Rodrigo yo soy, que rey ser solía.
Vengo a hacer penitencia contigo en tu compañía;
no recibas pesadumbre, por Dios y santa María.—
El ermitaño se espanta; por consolallo decía:
—Vos cierto habéis elegido camino cual convenía
para vuestra salvación, que Dios os perdonaría.—
El ermitaño ruega a Dios por si le revelaría
la penitencia que diese al rey que le convenía;
fuele luego revelado de parte de Dios un día
que le meta en una tumba con una culebra viva
y esto tome en penitencia por el mal que hecho había.
El ermitaño al rey muy alegre se volvía;

[18] El pan era más apreciado cuanto más blanco; el pan moreno (integral o con mezcla de distintos cereales) es propio de gente pobre y la necesidad de comerlo (recibido, además, de un individuo de ínfima categoría) indica emblemáticamente la abismal caída del rey.

[19] *le pedía*: aquí 'le preguntaba'.

[22] *en mucho tenía*: 'apreciaba mucho'. El desprendimiento de la cadena y el anillo valiosísimos —a cambio de un pedazo de pan— indica cómo el rey caído comienza su renuncia de las cosas del mundo.

[23] *ya cerca el sol se ponía*: 'cuando el sol estaba ya cerca de ponerse, cuando estaba a punto de anochecer'.

[27] Entiéndase 'que se le notaba bien, que su apariencia lo mostraba así'.

[30] Nótese el encabalgamiento entre hemistiquios, explicable en un romance erudito, pero más raro en textos tradicionales.

[33] *espanta*: más que 'asusta' sería 'sorprende'.

[34] *cierto*: es adverbio 'ciertamente'. De nuevo hay encabalgamiento, esta vez con el verso siguiente.

contóselo todo al rey como pasado lo había.
El rey, d'esto muy gozoso, luego en obra lo ponía:
métese como Dios mandó para allí acabar su vida.
El ermitaño muy santo mírale el tercero día;
dice: —¿Cómo os va, buen rey? ¿Vaos bien con la compañía?
—Hasta ora no me ha tocado porque Dios no lo quería.
Ruega por mí, el ermitaño, porque acabe bien mi vida.—
El ermitaño lloraba, gran compasión le tenía;
comenzóle a consolar y esforzar cuanto podía.
Después vuelve el ermitaño a ver ya si muerto había;
halló que estaba rezando y que gemía y plañía.
Preguntóle cómo estaba: —Dios es en la ayuda mía;
—respondió el buen rey Rodrigo—, la culebra me comía;
cómeme ya por la parte que todo lo merecía,
por donde fue el principio de la mi muy gran desdicha.—
El ermitaño lo esfuerza, el buen rey allí moría.
Aquí acabó el rey Rodrigo, al cielo derecho se iba.

[44] El primer hemistiquio no resulta hipermétrico si leemos *mando* como palabra paroxítona, cosa perfectamente posible en el canto.

[50] *esforzar*: 'dar ánimos'.

[56] La culebra comienza a comerle por el sexo («la parte que todo lo merecía»), ya que el origen de todos sus males fue un pecado de lujuria; ese castigo no es infrecuente para los lujuriosos en la iconografía medieval. Los versos se recuerdan, con variantes, en el *Quijote* (II, 33). En algunas versiones orales comienza a comerle por el corazón, que se supone sede de los malos deseos.

ROMANCES HISTÓRICOS

El romancero sirvió también como molde para la narración en verso de acontecimientos históricos. Algunos de esos romances serían compuestos a raíz de los hechos que narran, para servir de vehículo a las noticias recientes o incluso de instrumento de propaganda. Otros son evidentemente eruditos, compuestos muy posteriormente a los hechos que cuentan por autores que se inspiraron en diversas fuentes históricas, como crónicas.

Dentro del romancero histórico castellano, un grupo se perfila con especial coherencia: el de los romances relativos al reinado de Pedro I de Castilla (1334-1369), el rey llamado por unos *el Cruel* y por otros *el Justiciero*, destronado por su propio hermano (el futuro Enrique II) tras una cruenta guerra civil cuyo último episodio se dirimió en una lucha cuerpo a cuerpo entre los dos hermanos en el campo de Montiel. Los romances conservados son todos contrarios al bando de don Pedro, aunque conocemos un fragmento de otro favorable a su bando; ello ha dado pie a hipótesis sobre la utilización del romancero como medio de propaganda política.

28. FERNANDO EL EMPLAZADO

Válame nuestra Señora que dicen de la Ribera
donde el buen rey don Fernando tuvo la su cuarentena;
dende el miércoles corvillo hasta el jueves de la cena
el rey no afeitó su barba ni se lavó su cabeza;
una silla era su cama, un canto su cabecera,

[28] El romance refleja una leyenda nacida en torno a la repentina muerte del rey Fernando IV de Castilla, sucedida en septiembre de 1312 en Jaén, adonde el rey había ido tras enfermar en Martos. La creencia de que la muerte fue castigo divino por haber mandado matar injustamente a dos caballeros, quienes le emplazaron para morir al cabo de treinta días, se encuentra recogida en numerosos textos históricos de los siglos XIV al XVI, el más antiguo de los cuales es la *Crónica de Alfonso XI*. Lo más usual en ellos es que se presente como la causa de la condena el haber sido acusados de la muerte en Palencia de un caballero llamado Juan de Benavides, aunque las *Bienandanzas e fortunas* de Lope García de Salazar (escritas entre 1471 y 1476) dan un motivo parecido al esgrimido en el romance: la calumniosa acusación de que «robaban e fasían mucho mal». La identificación de esos «caballeros» (o «escuderos»), innominados en las crónicas más antiguas, con dos hermanos de la familia de los Carvajales debió de ser reinterpretación tardía e interesadamente propagandística por parte de cronistas del siglo XV vinculados a la familia de los Carvajal, quienes habrían aprovechado el dato de la falsa acusación de la muerte de un Benavides y la larga enemistad entre ambas familias nobles para presentar a dos antiguos Carvajales como mártires de la rigurosa justicia real.

Al romance (o al menos a un canto de rústicos sobre el tema) alude Juan de Mena en su *Laberinto de Fortuna* (estrofa 287), e incluso el historiador árabe Ibn al-Jati se refiere hacia 1362 a una peregrina historia que «corría» entre las gentes, y que bien podía ser un cantar. Una versión manuscrita del romance se conserva en la *Genealogía de los Carvajales* de Lorenzo Galíndez de Carvajal (muerto en 1528), y se imprimió también en sendos pliegos conservados hoy en Cambridge, en Praga (es éste el texto que damos) y en la Biblioteca Nacional de Madrid; de este último seguramente copia el *Cancionero de romances* s.a., y a partir de él se repite en el de 1550, en la *Silva* de Zaragoza de 1550 y en las de Barcelona de 1550 y 1552. La versión de Cambridge presenta en su final contaminación con nuestro núm. 5, *La muerte de Fernando I*, mientras que las de Praga y el *Cancionero* comienzan con unos versos que Menéndez Pidal identificó con *La muerte de Fernando III* y que constituirían el más antiguo testimonio romancístico conservado, al ser tema noticiero de un suceso acaecido en el siglo XIII.

[1] *Nuestra Señora de la Ribera* sería un monasterio bajo esa advocación de la Virgen.

[2] *cuarentena*: 'Cuaresma'.

[3] *miércoles corvillo*: 'miércoles de ceniza', en el que empieza la Cuaresma; *jueves de la cena*: 'jueves santo', en que acaba la Cuaresma y empieza la Pasión.

[4] Como señal de duelo y penitencia.

[5] *canto*: aquí 'piedra', puesta en lugar de almohada.

cuarenta pobres comían cada día a la su mesa;
de lo que a los pobres sobra el rey hacía su cena.
Con vara de oro en mano bien hace servir su mesa;
dícenle sus caballeros do había de tener la fiesta.
—A Jaén —dice—, señores, con mi señora la reina.—
En Jaén tuvo la Pascua y en Martos el cabodaño.
Pártese para Alcaudete, ese castillo nombrado;
el pie tiene en el estribo, aún no había descabalgado
cuando le daban querella de dos hombres hijosdalgo
y dábanle la querella dos hombres como villanos:
—Justicia, justicia, el rey, pues que somos tus vasallos,
de don Pedro Caravajal y don Rodrigo su hermano
que nos corren nuestras tierras y nos roban nuestro campo,

[7] Según la hagiografía de Fernando III el Santo (véase la n. 10), este rey instituyó la piadosa costumbre de que los monarcas dieran de comer a doce pobres (en recuerdo de los doce apóstoles) el día de jueves santo; esta costumbre estaba vigente todavía en 1800. Aquí se llevan al extremo la penitencia y la humildad: el rey come las sobras de los pobres.

[8] *vara de oro*: se refiere al cetro, signo de su autoridad real.

[9] *fiesta*: se entiende que la del domingo de Resurrección, que marca el fin de la semana de Pasión y el comienzo de la Pascua de Resurrección, mencionada en el verso 11.

[10] De ser cierta la tesis de Menéndez Pidal, estos primeros diez versos (con asonancia en *-éa*) se referirían a la muerte de Fernando III; la contaminación entre ambos temas, propiciada por el nombre idéntico de los monarcas, tiene no obstante una función de importancia en la narración: se presenta primero al rey piadoso y defensor de los pobres, cercano a la santidad, para luego ejemplificar un caso desastroso derivado del exceso de rigor de la aplicación de un juicio injusto.

[11] *cabodaño*: 'misa en sufragio de un difunto', porque el rey murió allí.

[12] *Alcaudete*: ciudad fortificada en la actual provincia de Jaén.

[13] *estribo*: 'pieza en la que el jinete pone el pie'; quiere decir que acababa de llegar, puesto que aún no había bajado del caballo.

[14] *querella*: 'queja'. Nótese la oposición *hijosdalgo* / *villanos*. La culpa del rey es mayor, por haber dado crédito a las palabras de villanos contra hidalgos sin contrastar su veracidad; en ello se insiste en la versión del *Cancionero* s.a., cuando tras el emplazamiento: «El rey, no mirando en ello, / hizo cumplir su mandado / por la falsa información / que los villanos le han dado».

[17] Véase lo que decimos en la nota introductoria al romance sobre la tardía identificación de los dos caballeros con los hermanos Carvajales.

[18] *corren*: 'hacen incursiones'. Nótese, en este verso y los dos siguientes, la insistencia en el posesivo *nuestros*, que indica que los desafueros se cometen en tierras de los villanos; otros textos rezan sin embargo «porque robaban las tierras / y porque corrían el campo» (*Genealogía*) o «que le robaban la tierra / y le corrían el campo» (Cambridge), dando a entender que los desmanes se cometen en tierras del rey, de quien los

fuérzannos nuestras mujeres a tuerto y desaguisado
y cómennos la cebada, no nos la quieren pagar.
Hacen otras desvergüenzas que era vergüenza contallo.
—Yo haré d'ellos justicia; tornáos a vuestro ganado.—
Manda pregonar el rey y por todo su reinado
que cualquier que los hallase le darían buen hallazgo;
hallólos el Almirante allá en Medina del Campo
comprando muy ricas armas, jaeces para sus caballos
para ir a ver el pregón qu'el buen rey había dado.
—Presos, presos, caballeros; presos, presos, hijosdalgo.
—No por vos, el Almirante, si de otro no es mandado.
—Sed presos, los caballeros, que del rey traigo mandado.
—Pues así es, el Almirante, plácenos de muy buen grado.—
Por las sus jornadas ciertas a Jaén habían llegado.
—Manténgate Dios, el rey. —Mal vengades, hijosdalgo.—
Mandóles cortar los pies, mandóles cortar las manos
y mandólos despeñar de aquella peña de Martos.
Allí habló el menor d'ellos, el menor y más osado:
—¿Por qué nos matas, el rey, siendo tan mal informado?

villanos son vasallos. Ello cambia en unas y otras versiones el sentido del castigo a los hijosdalgo: mientras que en nuestro texto sería un acto movido por el deseo de proteger a los pobres (villanos) contra los poderosos (señores), en otros es el deseo personal del rey de vengar el agravio que se le hace en sus propias tierras.

[19] *a tuerto y desaguisado*: 'contra derecho y justicia'.

[20] Se rompe aquí la asonancia, que se conserva en la formulación del *Cancionero* s.a.: «sin después querer pagallo».

[24] *hallazgo*: 'premio', que se le daría por haberlos encontrado.

[25] Se supone que es el Almirante de Castilla (responsable de la Armada real), cargo existente desde 1254. La feria comercial de Medina del Campo era famosa en la Edad Media.

[26] *jaeces*: 'adornos para las caballerías'.

[27] Es indicio de la inocencia de los caballeros, ya que si se engalanan para ir a oír el pregón del rey es porque creen que no tienen nada que temer.

[31] Lo que quiere decir es que el almirante no tiene rango suficiente para detener a dos nobles como ellos (v. 29). Pero se doblegan a ser prendidos (v. 31) cuando el almirante les anuncia traer orden (*mandado*) del rey (v. 30), que es superior en autoridad. En el texto de la *Genealogía* se describe cómo los llevan «con los grillos a los pies / y con esposas a las manos».

[32] *por las sus jornadas ciertas*: 'en el tiempo justo, sin demorarse'.

[37] En la versión de la *Genealogía*, tras la pregunta los caballeros aducen su honradez y fidelidad al rey: «que nunca os vendimos villa / ni os dejamos en el campo, / siempre os fuimos leales / como leales vasallos; / mas, pues lo mandáis, señor, / cúmplase vuestro mandado», y a continuación lo emplazan.

Pues quejámonos de ti   al juez que es soberano,
que dentro de treinta días   con nosotros seas en plazo
y ponemos por testigo   a Sanct Pedro y a Sanct Pablo,
ponemos por testimonio   al apóstol Sanctiago.—
Y sin más poder decir   mueren estos hijosdalgo.
Antes de los treinta días   malo está el rey don Fernando,
el cuerpo cara oriente   y la candela en la mano.
Así fallesció su alteza   d'esta manera citado.

[38] Es decir, a Dios.

[41] *testimonio*: es lo mismo que el 'testigo' del verso anterior. En las *Bienandanzas e fortunas* se menciona cómo los caballeros pusieron a los santos como testigos de su inocencia y cómo días después se aparecieron al monarca enfermo para recordarle el vencimiento del plazo; esto último no aparece en ninguna versión, pero un eco de ello ha de ser la formulación del pliego de Cambridge «hoy cumples los veinte y nueve / de mañana has d'ir al plazo», puesto allí incoherentemente en boca de los hermanos en el momento de ser ajusticiados.

[44] Este verso pertenece a nuestro núm. 5, *La muerte de Fernando I*, tema que contamina con ocho versos el final del pliego de Cambridge.

29. EL PRIOR DE SAN JUAN

Don García de Padilla, ese que Dios perdonase,
2 tomara al rey por la mano y apartólo en poridad:
—Un castillo hay en Consuegra que en el mundo
[no hay su par;
4 mejor sería para vos, el rey, que para el prior de San Juan.
Convidédesle, el buen rey, convidédesle a yantar;
6 la comida que le diéredes como dio el Toro a don Juan:
que le cortéis la cabeza sin ninguna piedad;
8 desque se la hayás cortado, en tenencia me lo dad.—

[29] El romance se tiene por uno de los más antiguos conocidos, ya que se refiere a un suceso de 1328, durante el reinado de Alfonso XI: la rebelión de don Hernán Rodríguez de Valbuena, prior de San Juan, que provocó la caída del privado del rey, don Alvar Núñez de Osorio. Al parecer, se compuso a raíz de los sucesos que narra (y no tardíamente sobre la base de crónicas). Nos ha llegado en dos versiones: una de un pliego de El Escorial (que es la que aquí ofrecemos), en el cual se basa Timoneda para su texto de la *Rosa española*; y otra incluida en la *Segunda Silva* de 1550. Además, dos interesantes versos (que documentan variantes importantes) aparecen en un manuscrito sevillano del siglo XVI.

1 *García de Padilla*: cortesano de Alfonso XI a quien se atribuye aquí el haber malmetido al rey contra el prior. En todos los textos se menciona a un miembro de la familia Padilla como instigador de la traición contra el prior; ello contribuyó seguramente a que desde antiguo se identificase el episodio como sucedido durante el reinado de Pedro I, ya que a esa familia pertenecía su amante doña María de Padilla (véanse, por ejemplo, nuestros romances núms. 31 y 32). El García de Padilla aquí mencionado fue, en efecto, maestre de Calatrava durante la minoría de edad de Alfonso XI, pero en la fecha de los hechos estaba en Aragón; la *Silva* menciona un inexistente Rodrigo de Padilla; más exacto es el manuscrito sevillano, que alude a Pero López de Padilla, quien ocupó altos cargos con Alfonso XI y vivía todavía en 1330: pudo ser él el partidario del valido instigador del rey contra el prior.

2 *poridad*: 'secreto'.

3 *Consuegra*: en la actual provincia de Toledo, era a la sazón cabeza del priorazgo de la orden militar de San Juan y su fortaleza estaba, por tanto, bajo mando del prior.

6 *don Juan*: Juan el Tuerto, antiguo tutor de Alfonso XI durante su minoría, a quien el rey hizo acudir a la ciudad de *Toro* (actual provincia de Zamora) so pretexto de invitarle a comer, pero en realidad para matarle. La formulación de este verso hace pensar, sin embargo, que —olvidado el detalle histórico— se haya entendido *toro* como nombre común, como si un toro hubiera matado a don Juan.

8 *hayás*: dado el tratamiento de *vos* a lo largo de todo el pasaje, debe estar por *hayáis*. Le pide al rey que, una vez muerto el prior, le dé a él mismo el castillo de Consuegra *en tenencia*, es decir 'en posesión temporal' (véase la oposición con *heredad* en nuestro núm. 20, *Bernardo del Carpio ante el rey*).

Ellos en aquesto estando, el prior llegado ha.
—Mantenga Dios a tu alteza y tu corona real.
—Bien vengáis, el buen prior, digádesme una verdad:
el castillo de Consuegra, digades, ¿por quién está?
—El castillo con la villa, señor, a vuestro mandar.
—Pues convid'os, el prior, para comigo yantar.
—Pláceme —dijo—, el buen rey, de muy buena voluntad.
Deme licencia tu alteza, licencia me quiera dar:
monjes nuevos son venidos, irélos aposentar.
—Vais con Dios, Hernán Rodrigo, luego vos queráis tornar.—
Vase para la cocina do su cocinero está;
así hablaba con él como si fuera su igual:
—Tomes estos mis vestidos, los tuyos me quieras dar
y a hora de medio día salieses tú a pasear.—
Vase a la caballeriza do su macho fue a hallar:
—Macho rucio, macho rucio, Dios te me quiera guardar;
de dos me has escapado, con aquesta tres serán.
Si de aquesta tú me escapas, luego te entiendo ahorrar.—
Presto le echaba la silla, comienza de cabalgar;
llegando a Azoguejo el macho empieza a roznar.
Media noche era por filo, los gallos quieren cantar
cuando entraba por Toledo, por Toledo esa ciudad;
antes que el gallo cantase a Consuegra fue a llegar.

[9] El primer hemistiquio es fórmula frecuente.

[11] *digádesme una verdad*: 'decidme la verdad con respecto a una cosa'.

[12] Entiéndase '¿a favor de quién está?'.

[13] Nótese la distinción que se hace en la misma ciudad entre *castillo* y *villa*, probablemente refiriéndose a la parte amurallada y al poblamiento extramuros; la diplomática respuesta contrasta con los versos 34-35.

[17] En la *Silva* es «mensajeros nuevos tengo / ir los quiero aposentar».

[18] El nombre del prior coincide con el histórico, Hernán Rodríguez; *luego*: 'enseguida, inmediatamente'.

[22] Para que el rey, al ver al cocinero con las ropas del prior, piense que es éste el que pasea y no se dé cuenta de que ha huido.

[23] *macho*: 'mulo'.

[24] *rucio*: 'de color pardo claro o canoso'.

[26] *ahorrar*: 'libertar' (de *horro* 'libre'); en la *Silva* es «de oro te haré herrar».

[28] *Azoguejo*: no hemos podido identificar el lugar, pero sería un topónimo sobre el arabismo *azogue* 'plaza del mercado'; *roznar*: 'rebuznar'.

[29] El verso es formulístico, y muy conocido gracias a que sirvió de inicio a uno de los romances más famosos: el del *Conde Claros*.

[31] Los movimientos del prior fueron más complicados en la historia: de Córdoba, donde estaba con la corte, fue

Halló las guardas velando, empiézales de hablar:
—Digádesme, veladores, digádesme la verdad:
este castillo de Consuegra, digades, ¿por quién está?
—El castillo con la villa por el prior de Sant Juan.
—Pues abriésesdes la puerta, catalde aquí donde está.—
La guarda, desque le oyera, abriólas de par en par.
—Tomásesme allá ese macho, d'él me quieras tú curar;
déjesme la vela a mí, que yo la quiero velar.
Velá, velá, veladores, así rabia mala os mate,
que quien a buen señor sirve este galardón le dan.—
Él estando en aquesto el mal rey llegado ha;
halló las guardas velando, comenzóles de hablar:
—Digádesme, veladores, que Dios vos quiera guardar,
el castillo de Consuegra, digades, ¿por quién está?
—El castillo con la villa por el prior de Sant Juan.
—Pues abrí hora las puertas, catalde aquí do está.
—Afuera, afuera, buen rey, qu'el prior llegado ha.
—Macho rucio, macho rucio, muermo te quiera matar;
siete caballos me has muerto y con éste ocho serán.

a ganar para su causa Zamora y Toro, que se levantaron contra el valido Alvar Núñez, como también lo hizo Valladolid; allí es —y no en Consuegra— donde sucedió lo que se narra a continuación; pero el romance lo sitúa en Consuegra seguramente por ser esa ciudad cabeza del priorato.

34 El primer hemistiquio resulta hipermétrico; no lo sería con la formulación «el castillo de...», como en el verso 12.

36 *catalde*: forma con metátesis por *catadle* 'miradle'.

37 *guarda* era palabra femenina hasta el Siglo de Oro.

38 *curar*: 'cuidar, preocuparse por'.

40 Puntuamos entendiendo que los versos 40-41 son una queja en boca del prior, que se lamenta de que su fidelidad se pague con traición; pero Diego Catalán puntúa como si hubiese cambio de interlocutor y quien hablase fuese el centinela (¿quejándose de que lo releven?). La fórmula del segundo hemistiquio aparece en otros romances (por ejemplo nuestro núm. 55, *Julianesa*); *mate* en posición de rima indica el uso de *-e* paragógica en el resto.

42 Extraña la expresión tan intencionada *mal rey*, pues la formulística que se usa siempre es *buen rey*, aun para los peores monarcas.

48 En efecto, Alfonso XI se presentó ante la insurrecta Valladolid y se negaron a abrirle las puertas.

49 *muermo*: 'enfermedad de las caballerías'.

50 No se entiende bien por qué el rey maldice al mulo del prior: ¿tal vez porque le ha hecho venir corriendo en su persecución, reventando ocho caballos?; a menos que identifique al macho rucio con su dueño, y entonces la imprecación iría en realidad contra el prior.

Abrasme, el buen prior, allá me dejes entrar,
52 que por mi corona te juro de nunca te hacer mal.
—Hacérlovos, el buen rey, agora en mi mano está.—
54 Mándale abrir la puerta, dale muy bien de cenar.

[52] Nuevamente el primer hemistiquio tiene exceso de una sílaba; no lo tendría «por mi corona te juro» o «que por mi corona juro».

[54] Se ajusta a la verdad histórica: el rey accedió finalmente a destituir a su privado y el prior le franqueó la entrada en Valladolid, donde sellaron su reconciliación con una comida. El verso falta en la *Silva*.

30. AUGURIOS DEL REY DON PEDRO

Por los campos de Jerez a caza va el rey don Pedro.
2 Al pasar de una laguna quiso ver volar un vuelo;
vido volar una garza, desparóle un sacre nuevo,
4 remontárale un neblí que a sus pies cayera muerto.
A sus pies cayó el neblí, túvolo por mal agüero.

[30] Este romance es seguramente uno de los menos estudiados del ciclo del rey don Pedro. La aparición del pastor y sus amonestaciones (vv. 18-26) reflejan un episodio contado en la *Crónica del rey don Pedro* de Pero López de Ayala (capítulo III del año 1361), pero no sabemos cuál puede ser la fuente directa de toda la alegoría siniestra de los versos 2-17; en la propia crónica hay una profecía simbólica que augura el desastrado fin del rey y que es descifrada por una especie de adivino al que se llama «el moro de Granada sabidor» (capítulo III del año 1369), pero su contenido es muy diferente.

Se imprimió el romance por lo menos en dos pliegos: uno del que hay varios ejemplares (en la Biblioteca Nacional de Madrid, en la de Cataluña y en Praga); y otro de El Escorial. Está incluido en la *Segunda Silva* de Zaragoza; y Timoneda publica en su *Rosa española* una refundición. No ha pervivido en la tradición oral, pues el único fragmento recogido modernamente (en León) es sin duda producto de la memorización de un texto impreso.

[1] En Jerez y durante una cacería sitúa la crónica la aparición del pastor que profetiza al rey toda clase de males si no vuelve con su legítima esposa.

[2] *volar*: es tecnicismo de cetrería que se aplica tanto a 'hacer que un ave se levante y vuele para tirar sobre ella' como a 'soltar el halcón para que persiga un ave'; *vuelo*: es igualmente tecnicismo de cetrero, 'ave de caza enseñada a volar y perseguir otras aves'. Por tanto, lo que quiere presenciar el rey es cómo su halcón levanta y persigue una pieza.

[3] *garza*: 'ave zancuda que vive a orillas de los ríos y pantanos', era muy apreciada como pieza de caza; *sacre*: 'ave parecida al halcón', que se usaba para cazar; *desparóle*: aquí, 'soltóle, lanzóle' el sacre a la garza.

[4] *remontar*: podría ser aquí 'volar por encima', aunque la palabra tiene en el léxico de la caza el significado preciso de 'ahuyentar, espantar', refiriéndose a la caza acosada que se retira a un lugar oculto; *neblí*: 'ave de rapiña muy estimada en cetrería'. La formulación es algo confusa, ya que no se sabe bien de dónde sale el neblí ni por qué muere; más clara es la refundición de Timoneda: «vio salir de ella una garza, / remontóle un sacre nuevo; / echóle un neblí preciado, / degollado se le ha luego. / A sus pies cayó el neblí, / túvolo por mal agüero».

[5] También es ornitológica —aunque muy distinta de ésta— la profecía del moro de Granada que se recoge en la crónica de López de Ayala. Los augurios relacionados con los pájaros tienen larga y antigua tradición y aún estaban muy vigentes en la Edad Media (recuérdese, por ejemplo, la corneja a diestra y a siniestra en el *Poema de Mio Cid*, vv. 11-12). Al tratarse aquí de aves cetreras, se introduce además el motivo de la caza como prólogo de un suceso desgraciado, tan usual en la literatura folklórica y que aparece también en el romancero.

Tanto volaba la garza paresce subir al cielo;
por donde la garza sube vio bajar un bulto negro;
mientras más se acerca el bulto más temor le va poniendo.
Tanto se abajaba el bulto paresce llegar al suelo;
delante de su caballo, a cinco pasos de trecho
d'él saliera un pastorcico, sale llorando y gimiendo,
la cabeza sin caperuza, revuelto trae el cabello
y los pies llenos de abrojos, el cuerpo lleno de vello
y en su mano una culebra, en la otra un puñal sangriento,
en su hombro una mortaja y una calavera al cuello,
a su lado de traílla traía un perro negro:
los aullidos que daba a todos ponen gran miedo.
A grandes voces decía: —Morirás, el rey don Pedro,
que mataste sin justicia los mejores de tu reino;
desterraste a la tu madre, a Dios darás cuenta d'ello;
tienes presa a doña Blanca, enojaste a Dios por ello

[11] En el romance se cargan las tintas en elementos maravillosos y sobrenaturales (el misterioso bulto que baja del cielo, del cual emerge un mensajero que no puede ser sino de otro mundo), mientras que en la crónica la aparición del personaje resulta más natural: simplemente, un pastor desconocido se dirige al rey.

[13] El pastor, con sus atributos simbólicos, compone una figura alegórica muy del gusto de la iconografía y la poesía cortesana de los siglos XV y XVI. El aparecer destocado (sin caperuza) y con el cabello revuelto podría ser signo de duelo, y así lo ha entendido la refundición de Timoneda, donde se dice que va «todo vestido de duelo» y que «sus cabellos va mesando, / la su cara va rompiendo», actitudes que coinciden con las de un doliente; el ir pisando abrojos parece gesto de penitente; mientras que el cuerpo cubierto de vello lo pone en conexión con la figura del salvaje, de tan fecunda trayectoria en la iconografía renacentista.

[14] La *culebra* simboliza, entre otras cosas, la astucia y la prudencia, pero también es animal demoníaco. El *puñal* debe de ser anuncio del que causará la muerte de don Pedro a manos de su hermano don Enrique, en el encuentro de Montiel.

[15] Como avisos de muerte. Se entiende que la calavera la lleva *colgada* del cuello.

[16] *traílla*: 'cuerda o correa con que se llevan atados los perros en una cacería'.

[17] La constatación de que los perros aúllan cuando muere alguien llevó a la creencia popular de que el aullido de un perro augura una muerte próxima; de ahí el espanto que el perro negro aullando pone en los circunstantes.

[20] Su madre era la reina doña María, viuda de Alfonso XI.

[21] Doña Blanca de Borbón era la esposa legítima de Pedro I, abandonada por éste nada más celebrarse la boda y posteriormente encarcelada y mandada asesinar por él, como cuenta nuestro núm. 32, *Muerte de doña Blanca*.

22 y si tornares con ella darte ha Dios un heredero
y si no, sepas por cierto, te verná desmán por ello:
24 serán malas las tus hijas por tu culpa y mal gobierno
y tu hermano don Enrique te habrá de heredar el reino;
26 morirás a puñaladas, tu casa será el infierno.

[22] Pedro I no tuvo descendencia de su mujer legítima, pero logró que las cortes aceptasen como heredero suyo a don Alonso, el hijo que había tenido con su amante María de Padilla, alegando una boda secreta que habría hecho de ésta su legítima esposa.

[23] *desmán*: 'desorden, tropelía' y también 'desgracia'.

[24] Se refiere a las tres hijas (Beatriz, Constanza e Isabel) que había tenido de María de Padilla.

[25] El futuro Enrique II, que en efecto disputó el trono a su hermano en una guerra civil y acabó matándolo y reinando en Castilla a partir de 1369.

[26] *tu casa*: aquí 'tu última morada'; lo que quiere decir es que se condenará. Murió en efecto apuñalado por su hermano. La refundición de Timoneda continúa con detalles sacados de la crónica: el rey manda prender al pastor y averiguar si el aviso ha sido cosa de doña Blanca, el pastor se libera y desaparece y el rey decide matar a su esposa «pareciéndole acababa / con su muerte el mal agüero».

31. MUERTE DEL MAESTRE DE SANTIAGO

Yo me estaba allá en Coimbra, que yo me la ove ganado,
cuando me vinieron cartas del rey don Pedro mi hermano
que fuese a ver los torneos que en Sevilla se han armado.
Yo, maestre sin ventura, yo, maestre desdichado,

[31] Narra el asesinato, por orden de Pedro I, de su hermano bastardo don Fadrique, maestre de la orden de Santiago. El hecho sucedió en Sevilla en 1358. Como es habitual en los romances de don Pedro, se presenta como instigadora del crimen a la amante del rey, María de Padilla (véase también el núm. 32, *Muerte de doña Blanca*), de quien sin embargo la crónica de Pero López de Ayala dice que trató de poner sobre aviso a la víctima «e quando le vio [al maestre] fizo tan triste cara que todos lo podrían entender, ca ella era dueña muy buena, e de buen seso, e non se pagaba de las cosas que el Rey facía, e pesábale mucho de la muerte que era ordenada de dar al Maestre». El romance se publicó en un pliego de Praga y en las principales colecciones: el *Cancionero de romances* s.a., el de 1550 (es la versión que damos) y sus reediciones, la *Primera Silva* de Zaragoza 1550 y la *Silva* de Barcelona, el *Cancionero* de Sepúlveda y la *Rosa española* de Timoneda.

Su pervivencia en la tradición oral moderna ha estado motivada por hechos externos al romance mismo: en la Península, su utilización como canto para pedir el aguinaldo en las fiestas navideñas y de epifanía, uso que debió de propiciarse por la aparición de la palabra *aguinaldo* en el texto; esas versiones orales suelen ir precedidas de un prólogo procedente de nuestro núm. 13, *Las quejas de Jimena*, y de formulaciones alusivas a la festividad en que se cantan. También se conservó entre los sefardíes de Marruecos, quienes lo usaron como canto de endechar.

[1] *Coimbra*: no se refiere a la ciudad portuguesa, sino al antiguo nombre de Jumilla (en la actual provincia de Murcia), ciudad que acababa de ganar don Fadrique para el rey al noble aragonés Pero Maza cuando sucedió su asesinato. El comienzo «Yo me estaba...» es formulístico y se da en varios romances: *Las quejas de doña Lambra* (núm. 2), *Isabel de Liar* (núm. 33) y diversos *contrafacta*. Aquí es el maestre el que habla, haciendo uso de un procedimiento de gran efectividad psicológica: al estar el comienzo narrado en primera persona, el oyente (o lector) se coloca afectivamente de parte del personaje que cuenta su historia.

[2] Don Fadrique era, en efecto, hermano bastardo de Pedro I. En la crónica de López de Ayala se dice que el maestre «avía cada día cartas suyas [de don Pedro] que fuese para él».

[3] *torneos*: 'fiestas públicas en las cuales hacían simulacros de lucha diversas cuadrillas de caballeros armados'. Nada dice la crónica de este pretexto para atraer al maestre, que debe ser inventado para presentar todavía como más reprobable la conducta del rey, al utilizar el engaño de unos supuestos festejos (véase el v. 23).

[4] Por este verso intuimos que el maestre habla después de sucedida la desgracia de su muerte, ya que de otra forma no se explica que se autocalifique de *sin ventura* y *desdichado*. Es, por tanto, una especie de voz de ultratumba la que comienza a narrar su propia historia desde su posición de víctima, ganándose de paso un poco más la simpatía del lector u oyente.

tomara trece de mula, veinte y cinco de caballo
todos con cadenas de oro de jubones de brocado.
Jornada de quince días en ocho la había andado.
A la pasada de un río, pasándole por el vado,
cayó mi mula conmigo, perdí mi puñal dorado,
ahogáraseme un paje de los míos más privado:
criado era en mi sala y de mí muy regalado.
Con todas estas desdichas a Sevilla ove llegado;
a la puerta Macarena encontré con un ordenado,
ordenado de evangelio, que misa no había cantado:
—Manténgate Dios, maestre; maestre, bien seáis llegado.
Hoy te ha nascido hijo, hoy cumples veinte y un año;
si te pluguiese, maestre, volvamos a baptizallo,
que yo sería el padrino; tú, maestre, el ahijado.—

[5] Es decir, va acompañado de un razonable séquito de treinta y ocho caballeros, de los que veinticinco podemos entender que van armados, pues montan *a caballo* y no en pacíficas mulas de paseo.

[6] *jubones*: 'vestiduras ceñidas que cubrían desde los hombros hasta la cintura'; *brocado*: 'tela entretejida de oro y plata' y también 'tejido fuerte de seda con dibujos de distinto color que el fondo'. El lujo en el vestir indica la magnificencia del séquito y, por tanto, la grandeza del señor al que acompañan.

[7] Es fórmula habitual para indicar la celeridad con que se hace un camino. Con su acudir obediente a la llamada del hermano, don Fadrique precipita su propia muerte.

[8] *vado*: 'paraje poco profundo de un río, por donde se puede pasar a pie, en cabalgadura o en carruaje'.

[10] *paje*: 'criado cuya misión era acompañar a su amo, asistir en las antesalas o servir la mesa'; *privado*: 'que tiene privanza, distinguido y especialmente apreciado por un señor'.

[11] *regalado*: 'apreciado, querido, mimado'. Son todos augurios funestos —trágicamente ignorados por la víctima, como los de los versos 15-18— que anuncian la muerte que le espera al maestre al final de su camino, apuntando cierto paralelismo con los versos 25-27: el cruce del río por el vado se convierte en una trampa que lo hace caer, como el cruce del umbral de la puerta se convertirá también en trampa en el verso 25; aquí pierde el puñal y en el verso 26 le quitarán la espada; aquí pierde a uno de su séquito y en el verso 27 le quitarán toda su compañía.

[13] *puerta Macarena*: una puerta de entrada en la ciudad de Sevilla; *ordenado*: 'que ha recibido el sacramento del orden sacerdotal en alguno de sus grados'.

[14] Quiere decir que sólo había recibido el orden sacerdotal hasta el grado de *diácono*, el inmediato anterior al de presbítero o sacerdote, que es el que capacita para decir misa. Es, por tanto, un clérigo, pero que no ha recibido el grado más alto del sacerdocio.

[18] El extraño parlamento encierra, desde luego, un aviso al maestre para que se vuelva por donde vino. El anuncio del nacimiento del hijo podría ser hasta cierto punto normal (aunque aje-

Allí hablara el maestre, bien oiréis lo que ha hablado:
—No me lo mandéis, señor; padre, no queráis mandallo
que voy a ver qué me quiere el rey don Pedro mi hermano.—
Di de espuelas a mi mula, en Sevilla me ove entrado;
de que no vi tela puesta ni vi caballero armado
fuime para los palacios del rey don Pedro mi hermano;
en entrando por las puertas las puertas me habían cerrado;
quitáronme la mi espada, la que traía a mi lado;
quitáronme mi compañía, la que me había acompañado.
Los míos, desque esto vieron, de traición me han avisado,
que me saliese yo fuera, que ellos me pondrían en salvo;
yo, como estaba sin culpa, de nada ove curado.
Fuime para el aposento del rey don Pedro mi hermano:
—Manténgaos Dios, el rey, y a todos de cabo a cabo.

no a la verdad histórica), pero extraña la afirmación de que el maestre será «el ahijado» en la ceremonia del bautizo de la criatura; es evidente que se identifica al maestre con el niño, como si el «ordenado» le dijese: 'si te vuelves por tu camino, habrás nacido hoy de nuevo (porque te has librado de la muerte) y tendrías que volver a bautizarte como un recién nacido, y yo seré el padrino puesto que te he salvado la vida con mi aviso'.

[21] La nueva muestra de ceguera ante el augurio añade una nota trágica más.

[23] *de que*: 'desde el momento que, cuando'; *tela*: 'valla o parapeto que se construía para delimitar el terreno en las justas y torneos'. La ausencia de preparativos para los torneos no es ya un augurio, sino un indicio verdadero de que los festejos a los que le han convocado no existen; pero constituye en todo caso el tercer aviso despreciado por el maestre.

[24] *los palacios*: históricamente fueron los famosos Alcázares sevillanos, palacio árabe que todavía se conserva.

[27] El progresivo acorralamiento había sido augurado en los accidentes de los versos 8-10.

[29] Dice la crónica de Ayala que, después que hubo visitado al rey y a María de Padilla, el maestre se encontró con que los porteros habían hecho salir de palacio a todo su séquito y habían cerrado las puertas «e un caballero suyo que decían Suer Gutiérrez de Navales, que era asturiano, entendió que algund mal era aquello, ca veía movimiento en el Alcázar, e dixo al Maestre: —Señor, el postigo del corral está abierto: salid de fuera, que no vos menguarán mulas.— E díxolo muchas veces, ca tenía si el maestre saliera fuera del Alcázar, que por aventura pudiera escapar, o non le pudieran así tomar que non moriesen muchos de los suyos delante dél».

[30] Hace explícito el motivo por el cual antes había despreciado augurios e indicios y ahora no hace caso del consejo de los suyos: que, al considerarse «sin culpa» cree que no tiene nada que temer. Se insiste de nuevo en el papel de víctima inocente del maestre, incapaz de recelar la traición tramada contra él.

[32] *de cabo en cabo*: 'absolutamente todos'.

—Mal hora vengáis, maestre; maestre, mal seáis llegado.
Nunca nos venís a ver sino una vez en el año
y esta que venís, maestre, es por fuerza o por mandado.
Vuestra cabeza, maestre, mandada está en aguinaldo.
—¿Por qué es aqueso, buen rey? Nunca os hice desaguisado
ni os dejé yo en la lid ni con moros peleando.
—Venid acá, mis porteros: hágase lo que he mandado.—
Aun no lo ovo bien dicho, la cabeza le han cortado;
a doña María de Padilla en un plato la ha enviado.
Así hablaba con ella como si estuviera sano;
las palabras que le dice d'esta suerte está hablando:
—Aquí pagaréis, traidor, lo de antaño y lo de hogaño:
el mal consejo que diste al rey don Pedro tu hermano.—
Asióla por los cabellos, echado se la ha un alano;
el alano es del maestre, púsola sobre un estrado,

[35] *mandado*: aquí 'orden'; quiere decir que el maestre nunca viene a verle por gusto, sino porque se lo ordenan.

[36] *aguinaldo*: aquí en el sentido antiguo de 'regalo, obsequio'. Pero fue seguramente esa palabra la que propició que el romance se cantase con motivo de la petición de *aguinaldos* ('donativos navideños en dinero o especie') en los pueblos peninsulares. De los versos 40-41 se deduce que quien había pedido como regalo su cabeza era María de Padilla.

[37] *desaguisado*: 'agravio, ofensa'.

[38] *lid*: 'lucha'. Quiere decir que nunca lo abandonó en un trance apurado en batalla.

[40] Nótese que se pasa del diálogo a la narración en tercera persona, abandonando definitivamente la narración en primera persona, que había durado (con la excepción del v. 19) hasta el verso 31.

[41] En la crónica de Ayala el rey encomienda a unos *maceros* ('porteros que llevaban una maza') que den muerte al maestre, y éstos lo hacen destrozándole la cabeza a mazazos (como en el núm. 32, *La muerte de doña Blanca*). Aquí se ha preferido una más digna decapitación, no tanto por ser muerte menos ignominiosa para un noble, como seguramente porque el envío de la cabeza de un inocente en una bandeja a una mujer malvada tenía un venerable antecedente: Salomé y la cabeza de Juan el Bautista (según se cuenta en el evangelio de Marcos, 6, 14-29).

[42] Es doña María quien habla con la cabeza.

[44] *antaño*: 'antes'; *hogaño*: 'ahora'. El verso aparece citado, con la variante «Aquí pagarás, maestre...», en una comedia del siglo XVI, donde se aplica curiosamente a Cupido en un emblema que representa a un amante desengañado.

[45] El *mal consejo* fue seguramente el de que la abandonase.

[46] *alano*: 'perro grande, producto de la unión del dogo y el lebrel'. El arrojar la cabeza del muerto a los perros es una gran afrenta.

a los aullidos que daba atronó todo el palacio.
Allí demandara el rey: —¿Quién hace mal a ese alano?—
Allí respondieron todos, a los cuales ha pesado:
—Con la cabeza lo ha, señor, del maestre, vuestro hermano.—
Allí hablara una su tía que tía era de entrambos:
—Cuán mal lo mirastes, rey; rey, qué mal lo habéis mirado:
por una mala mujer habéis muerto un tal hermano.—
Aun no lo había bien dicho cuando ya le había pesado.
Fuése para doña María, desta suerte le ha hablado:
—Prendelda, mis caballeros, ponédmela a buen recaudo
que yo le daré tal castigo que a todos sea sonado.—
En cárceles muy escuras allí la había aprisionado;
él mismo le da a comer, él mismo con la su mano;
no se fía de ninguno, sino de un paje que ha criado.

[48] Era usual hacer el planto por los difuntos, llorando y lamentándose a grandes voces ante el cadáver. Aquí el perro demuestra tener más respeto por el muerto que los humanos, ya que le tributa honras fúnebres colocándolo en un catafalto improvisado (*un estrado*) y haciendo el planto con sus aullidos.

[50] No queda claro si les «ha pesado» porque lamentaban la muerte o porque luego los mandó castigar.

[51] El verso es hipermétrico; no lo sería suprimiendo *señor*.

[52] *de entrambos*: se entiende que del maestre y de don Pedro, que eran medio hermanos.

[55] De los versos siguientes se deduce que a quien le había pesado no es a la tía (porque el rey la mandara castigar), sino al propio don Pedro, súbitamente arrepentido por la amonestación de la mujer.

[59] Se entiende que a doña María de Padilla. El final, absolutamente novelesco, parece eximir de la culpa al rey para descargarla en la mala mujer (v. 54) que lo incitó a cometer el crimen.

32. MUERTE DE DOÑA BLANCA

—Doña María de Padilla,   n'os me mostréis triste vos
2 que si me casé dos veces   hícelo por vuestra pro
y por hacer menosprecio   a doña Blanca de Borbón.
4 A Medina Sidoña envío   a que me labre un pendón:
será el color de su sangre,   las lágrimas la labor;
6 tal pendón, doña María,   la haré hacer por vos.—
Y llamara a Íñigo Ortiz,   un excelente varón;

[32] El romance se inspira en un hecho del reinado de Pedro I: la muerte de su esposa legítima, doña Blanca de Borbón, mientras estaba presa por orden del rey en Medina Sidonia. Don Pedro se había casado en Valladolid, en 1353, con esta princesa francesa de dieciséis años, a la que enseguida abandonó para reunirse en Montalbán con su amante doña María de Padilla. La jovencísima reina pasó prácticamente el resto de su vida presa por orden del rey hasta su asesinato en 1361, detalladamente descrito en la *Crónica* de Pero López de Ayala.

El romance, como la práctica totalidad de los conservados sobre don Pedro, presenta una visión de los hechos fuertemente propagandística no sólo contra el rey, sino también contra su amante María de Padilla, a la que —en contra de la verdad histórica— se presenta como instigadora del asesinato (lo mismo que en el núm. 31, *La muerte del maestre de Santiago*).

Nos han llegado tres versiones antiguas del romance: en un manuscrito, en el *Cancionero de romances* de 1550 (es la que editamos) y en la *Silva* del mismo año.

[1] Se supone que es el rey Pedro el que habla, dirigiéndose a su amante, a la que se presenta como instigadora; sin embargo, María de Padilla había muerto meses antes del asesinato de doña Blanca.

[2] *por vuestra pro*: 'en beneficio vuestro'. Las *dos veces* que se casó deben referirse a su boda pública con doña Blanca y a otra boda secreta, anterior, con la propia María de Padilla, que el rey adujo ante sus cortes reunidas en Sevilla en 1362, a fin de legitimar su descendencia con la concubina; según Ayala: «e dixo así ante todos que les facía ciertos que la Reyna Doña Blanca de Borbon, la qual era muerta, non fuera su muger legítima, por quanto ante que se desposase con ella se avia desposado por palabras de presente con Doña María de Padilla, e la rescibiera por su muger». Doña María había muerto también el mismo año que doña Blanca, y por tanto antes de que el rey publicase la noticia de su boda secreta con ella.

[4] *Medina Sidoña*: es pronunciación vulgar de Medina Sidonia, en la provincia de Cádiz.

[6] El pendón de sangre y lágrimas es, naturalmente, su propia muerte. El anuncio de una labor sangrienta como amenaza de muerte aparece también en otros romances; así, en versiones modernas de *Landarico* (nuestro núm. 75) o de *Bernal Francés* (núm. 76) el marido ofendido promete a su mujer un vestido con «gargantilla colorada» o un «jubón colorado» que anuncia la subsiguiente degollación de la adúltera.

díjole fuese a Medina a dar fin a tal labor.
Respondiera Íñigo Ortiz: —Aqueso no faré yo,
que quien mata a su señora hace aleve a su señor.—
El rey, de aquesto enojado, a su cámara se entró
y a un ballestero de maza el rey entregar mandó.
Aqueste vino a la reina y hallóla en oración;
cuando vido al ballestero la su triste muerte vio;
aquél le dijo: —Señora, el rey acá me envió
a que ordenáis vuestra alma con aquel que la crió,
que vuestra hora es llegada, no puedo alargalla yo.
—Amigo —dijo la reina—, mi muerte os perdono yo;
si el rey mi señor lo manda, hágase lo que ordenó.
Confesión no se me niegue, sino pido a Dios perdón.—
Sus lágrimas y gemidos al macero enterneció;
con la voz flaca, temblando, esto a decir comenzó:
—Oh, Francia, mi noble tierra, oh mi sangre de Borbón,
hoy cumplo diecisiete años, en los dieciocho voy;

[10] *aleve*: 'traición'. Coincide con la crónica de Ayala, que cuenta cómo el rey manda a Alfonso Martínez de Orueña «que diese hierbas a la Reyna con que moriese. E el dicho Alfonso Martínez fue a Medina, e fabló por mandado del Rey con Iñigo Ortiz. E Iñigo Ortiz fuese luego para el Rey e díxole que él nunca sería en tal consejo; mas que el Rey la mandase tirar de su poder [a doña Blanca], e estonce ficiese lo que su merced fuese; ca ella era su señora e en consentir la matar así faría en ello trayción».

[11] *cámara*: 'habitación reservada'.

[12] *ballestero de maza*: 'macero o portero que había en palacio'. El objeto directo (implícito) de *entregar* es la *reina*, según nos confirma la crónica, con la que estos versos coinciden casi literalmente: «e el Rey fue muy sañudo contra Iñigo Ortiz por esta razón, e mandóle que la entregase a Juan Pérez de Rebolledo, vecino de Xerez, su ballestero».

[14] De nuevo coincide con la crónica: «e fueron luego a do la Reyna yacía en prisión en una torre, e falláron la que estaba las rodillas en tierra e faciendo oración; e cuidó que la iban a matar e lloraba, e acomendóse a Dios».

[16] Lo que quiere decir es que se ponga a bien con Dios, pidiéndole perdón por sus pecados antes de morir.

[19] El romance acentúa el carácter positivo de doña Blanca, con este generoso perdón de su asesino y sumisión al rey, que no aparecen en la crónica.

[20] Es decir: 'que no se me niegue la posibilidad de confesarme, antes bien (*sino*) [se me permita] pedir perdón a Dios [por mis pecados]'.

[21] Esperaríamos un sujeto en singular para el verbo *enterneció*, cuya forma es obligada por razones de rima; podemos suponer un *con* elíptico, de forma que sería la reina quien, con «sus lágrimas y gemidos...».

[24] Tenía en realidad veinticinco años (y así lo señala explícitamente Ayala), pero el romance acentúa su juventud para hacer la situación más desgarradora.

el rey no me ha conoscido, con las vírgines me voy.
Castilla, di, ¿qué te hice? No te hice traición.
Las coronas que me diste de sangre y sospiros son,
mas otra terné en el cielo, será de más valor.—
Y dichas estas palabras el macero la hirió;
los sesos de su cabeza por la sala les sembró.

[25] *conoscido*: en el sentido sexual del término. Doña Blanca no dio descendencia al rey, quien por otra parte la había abandonado casi inmediatamente después de la boda; de ahí la suposición de su virginidad, que acentúa además su carácter patético de esposa menospreciada.

[26] La apelación a Castilla reprochándole su ingratitud es otro elemento más de patetismo; no obstante, sectores de la nobleza castellana apoyaron a doña Blanca contra el rey, como se puso de manifiesto en la revuelta de Toledo de 1354.

[28] Contrapone la corona real que debió ceñir como reina de Castilla (incidiendo en el tópico del vestido de pesar y dolor) con la de santa mártir que le corresponderá en el cielo.

[30] Nótese el leísmo. El espeluznante verso constituye un perfecto broche para la intención del romance: poner de relieve la brutalidad del asesinato y la indefensión de la víctima.

33. ISABEL DE LIAR

TEXTO A

Yo me estando en Giromena a mi placer y holgar
subiérame a un mirador por más descanso tomar.
Por los campos de Monvela caballeros vi asomar;
ellos no vienen de guerra ni menos vienen de paz,
vienen en buenos caballos, lanzas y adargas traen.
Desque yo los vi, mezquina, parémelos a mirare;
conociera al uno d'ellos en el cuerpo y cavalgar:

[33] Aunque el nombre de la protagonista no corresponde al de ningún personaje documentado, suele incluirse este romance entre los históricos por considerar que narra, bajo nombres y circunstancias supuestos, la historia de Inés de Castro (1320-1355), la dama castellana que fue durante largos años amante del infante don Pedro de Portugal (futuro Pedro I), mandada asesinar en Coimbra por orden del padre de éste, el rey Alfonso IV. El tema fue muy conocido y tratado en la historiografía y las literaturas española y portuguesa, sobre todo a raíz de la leyenda (documentada por primera vez en el siglo XVI) de que Pedro I habría mandado desenterrar el cadáver de doña Inés y obligado a los nobles de su reino a rendirle la pleitesía que no le otorgaron en vida; para el caso del romancero, Patrizia Botta ha defendido la existencia de todo un ciclo de romances sobre Inés de Castro, en el que se incluirían no sólo éste, sino también nuestro núm. 71, *La aparición*, y el romance artístico *Gritando va el caballero*.

El romance se incluyó en el *Cancionero* s.a., en el de 1550 (nuestro texto A), en la *Primera Silva* de Zaragoza y en la de Barcelona del mismo año, en la *Rosa gentil* de Timoneda y en varios pliegos; está también (abreviado) en el *Cancionero musical de Alonso Núñez*, del siglo XVI (nuestro texto B). Ha pervivido la tradición oral de Cataluña y Galicia (hay además algún texto andaluz) y en Marruecos sus primeros versos sirven de inicio a otro romance histórico de tema portugués: el de *Juan Lorenzo*.

[1] *Giromena*: posiblemente se trate de Jurumenha, lugar fronterizo próximo a Badajoz; *a mi placer y holgar*: 'descansando'.

[2] *descanso*: 'recreación, gusto'.

[3] *Monvela*: debe de ser deformación de *Mondego* (véase el v. 2 de nuestro texto B).

[4] No vienen de guerra porque realmente no van a ninguna escaramuza guerrera, pero tampoco vienen de paz porque se presentan armados (v. 5) y con malas intenciones.

[5] *adargas*: 'escudos ovalados de cuero'. El caballo, además de signo de estatus que identifica a los que vienen como caballeros, es montura de guerra (y más si quien lo monta va armado, como aquí); *traen* rima con el resto (como *homenaje* en el v. 11, *vengades* en el v. 14, etc.) por la *-e* paragógica en los demás versos, que a veces está gráficamente reflejada (*mortale* en el v. 9, *señale* en el v. 10, etc.) y a veces no (*holgar* en el v. 1, *tomar* en el v. 2, etc.).

don Rodrigo de Chavela que llaman del Marichale,
primo hermano de la reina, mi enemigo era mortale.
Desque yo, triste, le viera luego vi mala señale;
tomé mis hijos conmigo y subíme al homenaje.
Ya que yo iba a subir, ellos en mi sala estane;
don Rodrigo es el primero y los otros tras él vane.
—Sálveos Dios, doña Isabel. —Caballeros, bien vengades.
—Conocédesnos, señora, pues así vais a hablare.
—Ya os conozco, don Rodrigo, ya os conozco por mi male.
¿A qué era vuestra venida? ¿Quién os ha enviado acáe?
—Perdonédesme, señora, por lo que os quiero hablare.
Sabed que la reina, mi prima, acá enviado me hae
porque ella es muy mal casada y esta culpa en vos estae
porque el rey tiene en vos hijos y en ella nunca los hae.
Siendo como sois su amiga y ella mujer naturale
manda que muráis, señora; paciencia queráis prestare.—
Respondió doña Isabel con muy gran honestidade:
—Siempre fuistes, don Rodrigo, en toda mi contrariedade.
Si vos queredes, señor, bien sabedes la verdade:
que el rey me pidió mi amor y yo no se le quise dare
temiendo más a mi honra que no sus reinos mandare;
desque vio que no quería mis padres fuera a mandare;
ellos tampoco quisieron por la su honra guardare.

[8] *Rodrigo de Chavela*, al que se presenta como «primo hermano» de la reina (v. 9) debe de ser personaje ficticio, lo mismo que *Marichale*. Los caballeros que mataron a Inés de Castro se llamaban Pero Coelho y Alvaro Gomçalves, y fueron a su vez cruelmente ejecutados por orden de Pedro I años después.

[9] La reina inidentificada es personaje ficticio, pero véase lo que decimos en la nota 21.

[11] *homenaje*: entiéndase 'torre de homenaje', la más importante de una fortaleza.

[14] Eugenio Asensio sugiere que el nombre de *Isabel de Liar* pudo ser escogido para encubrir el de Inés de Castro por su semejanza con el de otra dama del mismo siglo también muerta trágicamente: Isabel de Lara, a la que mandó asesinar Pedro I de Castilla para adueñarse del señorío de Vizcaya.

[15] *conocédesnos*: 'nos conocéis'.

[21] La alusión al malcasamiento de la reina puede ser un eco de circunstancias históricas: Inés de Castro formaba parte del séquito que acompañó a la hija del infante don Juan Manuel, Constanza, cuando fue a casarse con el infante don Pedro de Portugal, quien se enamoró de Inés; el infante tuvo, en efecto, varios hijos con la de Castro. Pero Constanza murió años antes que Inés.

[22] *amiga*: 'amante'. Se opone a *mujer naturale*: 'mujer legítima'.

[25] 'Siempre estuviste en contra mía.'

Desque todo aquesto vido   por fuerza me fue a tomare:
trújome a esta fortaleza   do estoy en este lugare;
tres años he estado en ella   fuera de mi voluntade
y si el rey tiene en mí hijos   plugo a Dios y a su bondade
y si no los ha en la reina   es así su voluntade.
¿Por qué me habéis de dar muerte   pues que no merezco male?
Una merced os pido, señores,   no me la queráis negare:
desterréisme destos reinos   que en ellos no estaré mase,
irme he yo para Castilla   o a Aragón más adelante
y si aquesto no bastare   a Francia me iré a morare.
—Perdonédesnos, señora,   que no se puede hacer mase.
Aquí está el duque de Bavia   y el marqués de Villarreale
y aquí esta el obispo de Oporto   que os viene a confesare;
cabe vos está el verdugo   que os había de degollare
y aun aqueste pajecico   la cabeza ha de llevare.—
Respondió doña Isabel   con muy gran honestidade:
—Bien paresce que soy sola,   no tengo quien me guardare,
ni tengo padre ni madre   pues no me dejan hablare
y el rey no está en esta tierra,   que era ido allén del mare;

33 Nótese cómo se exculpa a la protagonista: si se entregó no fue por voluntad propia, sino por fuerza y tras una larga resistencia. Además, se insinúa aquí (y se afirma en el v. 63) que doña Isabel es de baja extracción social (en los vv. 47-50 se alude a su indefensión al carecer de familia poderosa); no era éste el caso de Inés de Castro, que pertenecía a una familia de la alta nobleza castellana, pero indudablemente el suponerle un bajo origen contribuye a exculpar todavía más a la heroína del romance: es el caso del pobre avasallado por el poderoso.

34 *plugo*: pasado del verbo *placer*, aquí con el sentido de 'ser del gusto de uno'.

38 Una situación semejante se da en nuestro núm. 72, *El conde Alarcos*, cuando la condesa ruega a su marido que le perdone la vida a cambio de autodesterrarse: «enviédesme a mis tierras / que mi padre me ternía». Véase también la nota al verso 48.

42 *duque de Bavia*: debe de ser también título ficticio, aunque *Babia* es una comarca de León; *marqués de Villarreale*: hay muchos topónimos con *Villarreal*, pero uno de ellos está cerca de Olivenza, en la zona de la actual provincia de Badajoz que perteneció a Portugal hasta fechas recientes.

43 La mención del *obispo de Oporto* contribuye a dar una ambientación portuguesa al romance.

44 *cabe vos*: 'a vuestro lado'.

45 Se supone que a la reina, para que compruebe que se ha efectuado la muerte.

48 También en *El conde Alarcos* la condesa se lamenta de estar sola y sin nadie que la defienda para impedir su muerte, con formulaciones parecidas a las de aquí.

49 *allén*: 'allende, más allá, al otro lado de'.

mas desque él sea venido la mi muerte vengaráe.
—Acabedes ya, señora, acabedes ya de hablare.
Tomalda, señor obispo, y metelda a confesare.—
Mientras en la confesión todos tres hablando estane
si era bien hecho o mal hecho esta dama degollare;
los dos dicen que no muera, que en ella culpa no hae;
don Rodrigo es tan cruel, dice que la ha de matare.
Sale de la confesión con sus tres hijos delante:
el uno dos años tiene, el otro para ellos vae
y el otro era de teta, dándole sale a mamare
toda cubierta de negro, lástima es la mirare.
—Adiós, adiós, hijos míos, hoy os quedaréis sin madre.
Caballeros de alta sangre, por mis hijos queráis mirare,
que al fin son hijos de rey aunque son de baja madre.—
Tiéndenla en un repostero para habella de degollare.
Así murió esta señora sin merescer ningún mal.

[50] Los oyentes y lectores de la época debían de encontrar en este verso una clara alusión al desenlace de la historia: el cruel castigo que el rey Pedro dio a los matadores de Inés de Castro (sacándoles el corazón en vivo del pecho), el desenterramiento y honras fúnebres propios de una reina que se le tributaron a la amante regia, y la leyenda de que el rey había hecho postrarse a sus cortesanos ante la momia coronada de Inés.

[53] Entiéndase 'mientras [estaban] en la confesión'.

[55] *los dos* se supone que son el duque de Bavia y el marqués de Villarreal.

[59] También la descripción de los hijos recuerda poderosamente la de *El conde Alarcos*.

[63] En *El conde Alarcos* la condesa alude varias veces a que sus hijos quedarán huérfanos y encomienda al conde (su asesino, como aquí los nobles) el cuidado de los niños.

[64] *repostero*: 'paño con emblemas heráldicos'.

TEXTO B

Yo m'estando en Coimbra a prazer y a ben folgar
por los campos de Mondego caballeros vi asomar.
Desque yo los vi, mesquina, luego vi mala señal,
qu'el corazón me decía lo que traían en voluntad.
Cerquéme de mis hijuelos para los ir a buscar
porque la inocencia dellos los moviese a piedad;
púseme delante el rey con muy grande humildad,
tristes palabras diciendo no cesando de llorar:
—Si no te duele mi muerte, duélate la tierna edad
destos hijos de tu hijo que habrán de mí soledad.

[1] En Coimbra tuvo lugar, en efecto, la muerte de Inés de Castro; ¿será recuerdo histórico o eco del primer verso del romance núm. 31, *La muerte del maestre de Santiago?* Respetamos la grafía *prazer* del cancionero porque podría ser un lusismo.

[2] El *Mondego* es el río que pasa por Coimbra.

[6] No aparece esa explicación en la versión larga del romance, donde se entiende que Isabel va en busca de sus hijos para protegerlos.

[10] Hemos de entender el segundo hemistiquio como 'que me echarán de menos'. En la versión larga recuérdese que los asesinos son tres nobles por instigación de una reina ficticia (Constanza, la esposa del infante don Pedro, había muerto varios años antes del asesinato de Inés de Castro); pero el que aquí sea *el rey* acerca más la versión a la verdadera historia de Inés, a quien en efecto mandó matar un rey: Alfonso IV *el Bravo*, padre del infante don Pedro. También se acerca a la verdad histórica el intento de conmover al rey alegando que sus hijos con don Pedro eran nietos del monarca, argumento que le valió a Inés de Castro un pasajero perdón real; por tanto, la versión más breve del romance, más sintética y tradicionalizada, resulta también más fiel a los hechos históricos.

34. ALFONSO V Y LA CONQUISTA DE NÁPOLES

Miraba de Campoviejo el rey de Aragón un día:
miraba la mar d'España cómo menguaba y crescía;
miraba naos y galeras, unas van y otras venían;
unas venían de armada y otras de mercadería,
unas van la vía de Flandes, otras la de Lombardía;
esas que vienen de guerra, ¡oh, cuán bien le parescían!

[34] Menéndez Pidal consideró que este romance debía de ser contemporáneo de los hechos que narra: el reinado del hijo de Fernando de Antequera, Alfonso V el *Magnánimo* de Aragón, quien durante largos años luchó por la conquista de Nápoles, ciudad en la que se asentó definitivamente, dejando sus posesiones de la península ibérica en manos de su esposa María de Castilla; de la misma época (probablemente después de 1432) es el que —contrahaciendo el primer verso del núm. 72, *El conde Alarcos*— comienza «Retraída estaba la reina / la muy casta doña María», referido a la lamentación de su esposa por el largo abandono del rey, y que se incluye en el *Cancionero de Estúñiga* como obra del poeta cortesano Carvajales. De este mismo autor sugiere Menéndez Pidal que pudiera ser obra el que aquí tenemos; ambos los aduce como muestra de que el aprecio del romancero debió de ser anterior en la corte aragonesa que en la castellana. En todo caso, llama la atención en nuestro texto la mezcla de formulaciones muy tradicionales con precisiones históricas y geográficas muy exactas.

El romance se incluye en el *Cancionero* s.a., más ampliado en el de 1550 y todavía más cabal en la *Segunda Silva* (que es el texto que aquí damos), además de haber glosas y contrafacta en pliegos sueltos; de la tradición oral se tiene noticia de una versión catalana (que no se sabe si provendría de la memorización reciente de un texto escrito) y otra de los gitanos andaluces.

[1] *de*: 'desde'; *Campoviejo* es castellanización de *Campovechio*, el lugar donde estaba el campamento sitiador de Alfonso V y donde, tras conquistar la ciudad, mandó construir el monasterio de Santa María de la Paz; el rey de Aragón es el ya mencionado Alfonso *el Magnánimo*.

[2] *mar d'España*: ha de referirse al golfo de Nápoles. En el segundo hemistiquio más que a las mareas debe de aludir al vaivén de las olas.

[3] *naos*: 'naves, embarcaciones con vela y sin remos'; *galeras*: 'embarcaciones con vela y remos'.

[4] Es decir, unas son barcos de guerra y otras mercantes. El *Cancionero* de 1550 dice «unas cargadas de sedas / y otras de ropas finas».

[5] *la vía de*: 'en dirección a'. No es muy lógica la mención de *Flandes* y *Lombardía* como destino de las naves que salen de Nápoles; en el *Cancionero* es «unas van para Levante / otras van para Castilla». Por otra parte, nótese cómo la repetición de formulaciones paralelísticas evoca el vaivén de las olas que el rey contempla.

Miraba la gran ciudad que Nápoles se decía;
miraba los tres castillos que la gran ciudad tenía:
Castel Novo y Capuana, Santelmo, que relucía;
aqueste relumbra entr'ellos como el sol de mediodía.
Lloraba de los sus ojos, de la su boca decía:
—¡Oh, ciudad, cuánto me cuestas por la gran desdicha mía!
Cuéstasme duques y condes, hombres de muy gran valía;
cuéstasme un tal hermano que por hijo le tenía;
d'esotra gente menuda cuento ni par no tenía;
cuéstasme veinte y dos años, los mejores de mi vida,
que en ti me nascieron barbas y en ti las encanescía.

[7] Alfonso V había acudido a Nápoles en 1420 llamado por su reina, Juana II; tras una conspiración contra él, conquistó la ciudad en 1423, pero la perdió al volver a Cataluña. Reintentó la conquista varias veces entre 1432 y 1442, fecha en que entró definitivamente en la ciudad y se asentó en ella.

[9] *Castel Novo*, *Capuana* y *San Telmo* son tres castillos de Nápoles, en el primero de los cuales residía Alfonso cuando la conspiración de 1423. Falta la mención de los castillos en el *Cancionero*.

[11] Abundan en este texto formulaciones castizamente tradicionales, como este verso, cuyo primer hemistiquio tiene resonancias épicas (falta en el *Cancionero*); otros casos de formulaciones muy tradicionales en los versos 10, 13 y 17.

[13] El verso es formulístico; compárese, por ejemplo, con otro similar en el núm. 35, *La muerte del duque de Gandía*.

[14] Su *hermano* es el infante don Pedro, el más joven de los hijos de Fernando de Antequera (de ahí que diga «que por hijo le tenía», por ser menor que él), que murió durante el asedio en 1438; en la versión del *Cancionero* se añaden los elogios «que más que un Héctor valía, / querido de caballeros / y de damas de valía».

[15] *gente menuda*: se refiere a los soldados rasos, que se supone que ha perdido en gran número para conquistar la ciudad. En el *Cancionero* es «cuéstasme los mis tesoros / los que guardados tenía; / cuéstasme un pajecico / que más que a mí lo quería», evocando un verso parecido en el núm. 31, *La muerte del maestre de Santiago*.

[16] El detalle es rigurosamente histórico, ya que desde la llegada del rey a Nápoles hasta la conquista definitiva pasaron ventidós años (1420-1442); en el *Cancionero* son «veinte y un años».

[17] La misma imagen para ponderar el largo tiempo transcurrido la encontramos, por ejemplo, en *Virgilios* (núm. 88). Falta en el *Cancionero*.

35. MUERTE DEL DUQUE DE GANDÍA

A veinte y siete de julio, un lunes en fuerte día
allá en Roma la santa grande llanto se hacía:
lloran duques, lloran condes, llora la caballería,
obispos y arzobispos con toda la clerecía,
llora la corte romana, todos en común decían:
—Tres días ha con sus noches qu'el duque no parecía.—
Mandó pregonar por Roma, por toda la clerecía:

[35] El romance narra un acontecimiento sucedido en Roma en 1497: el asesinato de Giovanni Borgia, hijo favorito del papa Alejandro VI, que fue apuñalado y arrojado al Tíber; aunque nunca se descubrió a los culpables del crimen, se ha sugerido que pudiera haberlo instigado el propio hermano del muerto, Cesare Borgia. En cualquier caso, el suceso conmovió a la colonia española de Roma, en cuyo seno debió de componerse el romance.

Los judíos de origen español de Italia debieron de darlo a conocer a sus hermanos de otras zonas del Mediterráneo, y ello explica que el romance, que no ha pervivido en la tradición oral moderna peninsular, se cantase sin embargo hasta nuestro siglo entre los sefardíes de Oriente y de Marruecos, pese a haberse compuesto con seguridad después de la expulsión. En los siglos XVI y XVII debió de imprimirse sobre todo en pliegos (de los que se nos han conservado dos en la Biblioteca Nacional de Madrid: damos el texto de uno de ellos), aunque también lo incluyen Timoneda en su *Rosa gentil*, la *Segunda Silva* y el *Quaderno nuevo* de principios del siglo XVII.

[1] *fuerte*: aquí 'terrible'. El *lunes* es tópicamente un día aciago en el romancero. La muerte tuvo lugar en realidad en la noche del 14 de junio de 1497; como el poema empieza con los sucesos de tres días después (v. 6), debemos suponer que la formulación original era «A diecisiete de junio», ya que el romance hubo de componerse poco después de los hechos, cuando la memoria de las fechas exactas estaba todavía fresca. Las versiones orales omiten la precisión temporal y empiezan directamente con el llanto de «condes y duques», con el encuentro del cadáver por el «pescador» (el «barquero» de nuestro v. 12) o con un prólogo premonitorio en el que «Estrellas no hay en los cielos / el lunar no ha esclarecido» como mal augurio del suceso.

[3] *caballería*: sería aquí 'el conjunto de los caballeros'.

[5] *corte romana*: aquí 'la curia', es decir, la corte del papa Alejandro VI, que era el padre del muerto.

[6] *parecía*: 'aparecía, se mostraba'. El joven ostentaba, en efecto, el ducado de la ciudad de *Gandía* (en la actual provincia de Valencia), de donde era originaria la familia Borja (italianizada Borgia); el título había sido creado en 1483. En versiones orales el desaparecido es «el conde», «el rey de Costantina», «el conde de Sevilla», «el príncipe de Oliva» y hasta «el hijo de su tía», con formulaciones que permiten mantener la rima en *-ía* pero olvidan el hecho histórico de referencia.

[7] Quien mandó pregonar es el papa, aunque no se le menciona más que in-

cualquier que al duque hallase mil ducados le darían
de buen oro y de buen peso; luego se los pagarían.
Desque vieron los españoles que diligencia ponían
búscanlo de casa en casa al buen duque de Gandía.
Por ahí viniera un barquero que venía ribera arriba;
besó las manos al papa y los pies con grande estima.
Allí habló el Santo Padre, bien oiréis lo que decía:
—En buen hora vengáis, hombre, buena sea tu venida;
¿si me traes nuevas del duque, de mi hijo el de Gandía?
—Yo no traigo nueva cierta ni de cierto la sabía;
mas yo estando esta noche, señor, por ganar mi vida
oí un gran golpe en el río que todo el río sumía.
Quizá por el su pecado será el duque de Gandía.—
Toman barcos y bateles cuantos en Roma había;

directamente (al aludir a la «corte romana» en el v. 5). En versiones orales se ha convertido en *el rey*, que resulta ser «tío» del desaparecido.

[9] Nótese el encabalgamiento, con el verso anterior, nada de extrañar en un romance de composición tardía; *luego*: 'enseguida, inmediatamente'.

[10] La alusión a la preocupación de la población española de Roma, que responde a la realidad histórica, ha desaparecido de las versiones orales modernas.

[12] En efecto, un barquero del Tíber declaró haber visto a varios hombres arrojar un cuerpo al agua la noche del 14 de junio. En Timoneda es un barquero «que en Tíber pescar solía». Curiosamente, las versiones orales suelen conservar la idea del pescador que encuentra el cuerpo mientras está «pescando su probería»; en algunas de ellas este personaje acaba siendo inculpado de la muerte (véase la n. 49).

[13] Como muestra de acatamiento. Se menciona por primera vez explícitamente al papa, que estaba presente de forma implícita desde el principio.

[16] Puntuamos entendiendo que *si* tiene aquí valor interrogativo. También podría ser condicional, con encabalgamiento entre los versos 15 y 16: «buena sea tu venida / si me traes nuevas del duque...».

[17] *nueva cierta*: 'noticia segura'; *de cierto*: 'con certeza'.

[18] *por ganar mi vida*: es decir, mientras estaba trabajando en su barca para ganarse el sustento.

[19] El *golpe* se supone que es el del cuerpo muerto al caer al agua; *sumía*: 'sumergía, hundía', resulta poco coherente aquí; seguramente habrá sido atraído por el eco de la misma palabra en el verso 28, donde sí que está adecuadamente usado. En la versión de Timoneda se da una descripción más detallada, que coincide con testimonios históricos y en la que se trasluce la mano correctora del editor: «y es que estando aquí esta noche, / casi la una sería, / vi tres hombres abrazados / que lidiaban a porfía / todos tres en una puente / y después vi que caía / uno dellos en el agua: / esto es lo que yo sabía».

[20] *por el su pecado*: 'por su mal, para desgracia suya'.

[21] *bateles*: 'barcos pequeños'.

río abajo, río arriba, buscan al duque de Gandía
más que el mesmo barquero que las nuevas traido había.
Echó los hierros al agua, con el duque topado había.
Desque lo ovieron sacado, señores, era mancilla:
tenía siete puñaladas todas de mala herida,
degollado por la garganta qu'él tal mal no merecía,
una gran piedra al pescuezo todo el cuerpo le sumía,
un sayón alcarchofado que un cuento y más valía,
un jubón de zatín negro que se vistiera aquel día,
un cinto de cadenas de oro que tres mil doblas valía,
otros tantos en la bolsa y dende arriba subían;
por ende mirad, señores, y poneldo en mal estima
que los que al duque mataron por dineros no lo habían;
habíanlo por el malogrado del buen duque de Gandía.

[23] No se entiende bien, aunque parece querer decir que lo buscaron todavía más de lo que lo había hecho el barquero que trajo la noticia. O tal vez (a la vista del *echó*, y no *echaron* del v. 24) falte algo en esta versión y lo que dijera el texto original fuera que no lo encontró nadie más que el barquero; así es en la versión arreglada de Timoneda: «mas aquel mesmo barquero / que la relación hacía / echó los garfios en el agua, / con ellos al duque asía».

[24] No está claro el sujeto de *echó* (¿el barquero?: véase lo dicho para el v. 23); *los hierros* serán los ganchos con que iban rastreando el lecho del río (así en Timoneda es «los garfios» y en versiones orales «ganchos y gancheras»).

[25] *mancilla*: 'lástima'.

[26] Es decir, 'que todas hubieran producido heridas graves o mortales'; en Timoneda: «todas de mortal herida».

[28] La *gran piedra* está en principio utilizada como lastre para que el cuerpo se vaya al fondo, pero algunas versiones orales han conservado su recuerdo reinterpretándola como una *piedra preciosa*, por contagio de las riquezas que se mencionan en los versos siguientes: «piedra lleva en su garganta, / más de mil okas ['tipo de moneda'] valía», «la piedra de su garganta / cien probes ricos haría», etc.

[29] *sayón*: 'sayo, vestidura holgada hasta las rodillas'; *alcarchofado*: 'bordado con figuras que recuerdan la forma de la alcachofa'; *cuento*: 'millón'.

[30] *jubón*: 'vestidura ceñida que cubre desde los hombros hasta la cintura'; *zatín*: ha de ser grafía (de un seseante) por *satín*, 'satén, tejido parecido al raso' (en Timoneda es precisamente *raso*). En el segundo hemistiquio debemos entender 'que aquel día lo vistió por primera vez', tal como lo interpreta alguna versión oral marroquí: «como lo estrenó aquel día».

[31] *cinto*: 'cinturón, ceñidor'; *doblas*: 'monedas de oro'.

[32] Quiere decir que los dineros que el muerto llevaba en la bolsa eran todavía más que los que costaban su ropa y sus aderezos.

[35] *malogrado*: 'el muerto en la flor de la edad'. Se insiste en que el móvil del asesinato no fue el robo, sino otra razón (inexplicada). En alguna versión marroquí se mantiene la idea cuando el «tío» del muerto explicita: «¿Quién

36 Volvamos al Santo Padre de las cosas que hacía:
hincó rodillas en tierra, a Dios su oración hacía;
38 llorando de los sus ojos de la su boca decía:
—Quien te me mató, mi hijo, y matarte me quería
40 malditos sean de Dios, también de santa María.
Lo que yo maldigo en la tierra en el cielo se maldecía.—
42 Allí habló un arzobispo que de la traición sabía:
—No los maldiga tu Santidad, ni los quiera maldecir,
44 que los que al duque mataron llevan tan gran pecado,
bien contado nos sería.—
46 Allí habló el Santo Padre, bien oiréis lo que decía;
ambas rodillas hincó como ante hecho había:
48 —Bendito sean de Dios, también de santa María
quien a mi hijo mató; perdónolos por mi vida.—

te mató, mi sobrino, / que de ti no hubo mancilla? / Si te mató por dinero, / yo le diera plata fina; / si te mató por vestidos, / seda y grana le daría; / si te mató por la esposa / de gran celo que tenía», inventando de paso un móvil amoroso.

[36] Esta intervención del narrador es otra muestra del carácter tardío y escasamente tradicionalizado del romance.

[39] La redundancia puede ser retórica; o tal vez podamos suponer que la formulación originaria era «matar*me* me quería», dando a entender que la muerte de su hijo causará indirectamente la suya propia, por el dolor de haberlo perdido. Nada nos aclara Timoneda: «Malditos sean de Dios, / también de Santa María / los que a mi hijo mataron, / todo mi bien y alegría».

[41] Recuérdense al respecto las palabras de Jesús en Juan, 20, 23, pasaje que se considera la fundación del sacramento de la penitencia: «A quienes desatareis los pecados, les serán desatados; y a quienes se los retuviereis, les serán retenidos». Falta el verso en Timoneda.

[42] Aunque tal vez sea eco de una circunstancia histórica, nótese la ambigüedad del tratamiento: no se explica quién era ese arzobispo ni por qué sabía de dónde había procedido la conspiración (*la traición*) para matar al duque.

[44] Este verso y el siguiente están muy estropeados: se rompe la asonancia y falta un hemistiquio. Pero lo que quiere decir es que bastante tienen los asesinos con el peso de su pecado, por lo que insta al papa a no maldecirlos más. En Timoneda indica simplemente que los asesinos deben de haber huido ya: «No los maldigas, señor, / que no es cosa que cumplía, / que los que al duque mataron / ya pasan de Lombardía».

[49] La reacción contradictoria del papa podría explicarse porque adopta una actitud cristiana (perdonar a los enemigos) ante la amonestación fraterna del arzobispo. Pero quizás sea eco de una circunstancia histórica: que Alejandro VI sabía que el instigador del asesinato era su propio hijo Cesare, a quien temía sobremanera y no se atrevía a castigar. Nótese de nuevo el encabalgamiento. En Timoneda: «Benditos sean de Dios, / también de santa

50 Mandó traer las cruces cuantas en Roma había;
con toda la clerecía traen el duque de Gandía.
52 A Santa María lo llevan de Pópulo se decía;
ahí lo entierran ese día,
54 un rétulo le pusieron, d'esta manera decía:
—Aquí yace el malogrado del buen duque de Gandía
56 del cual Dios haya merced perdonando sus pecados
y de todos los pasados.

María / los que a mi hijo mataron / con tan grande alevosía; / absuélvolos desde aquí / pues Dios así lo quería», y con estos versos de resignación acaba el romance. Todo este pasaje de las maldiciones del papa y su posterior perdón falta en las versiones orales, pero en algunas marroquíes se añade en cambio un final de connotaciones mágicas: tras el rescate del cadáver, el muerto se aparece en sueños a su «tío» y denuncia al pescador que encontró su cadáver como autor del crimen; el pescador es prendido y ajusticiado.

52 En el tramo del río cercano a la iglesia de *Santa Maria del Popolo* (aquí *Populo*, con forma más cercana a la etimológica latina de *populus* 'pueblo') fue encontrado precisamente el cuerpo sin vida del duque.

54 *rétulo*: 'rótulo, cartel'.

57 De nuevo se estropea la rima en los dos últimos versos, quizás a causa de un final pareado postizo (¿procedente de alguna oración?); *pasados*: seguramente 'antepasados'. No deja de resultar llamativo que se pida que Dios perdone no sólo al duque protagonista, sino también a sus antecesores; ello confirma nuestra impresión de que los versos 56 y 57 son un añadido.

36. MUERTE DEL PRÍNCIPE DON JUAN

TEXTO A

Nueva triste, nueva triste que sona por toda España,
que ese príncipe don Juan está malo en Salamanca.
Malo está de calentura, que otro mal no se le halla;
íbalo a ver el duque, ese duque de Calabria.

[36] El tema de este romance histórico es la muerte del heredero de los Reyes Católicos, sucedida en Salamanca en octubre de 1497. Su descubrimiento en 1900 por María Goyri y Ramón Menéndez Pidal en boca de una lavandera de Soria estimuló la exploración de la tradición oral moderna en busca de otros romances, pero hasta hace muy poco no se conocía ningún texto antiguo: se suponía que debió de componerse a finales del siglo XV, a raíz de los hechos

[1] El hallazgo de este texto del siglo XVI confirma la antigüedad del inicio «Nueva triste...» o «Tristes nuevas, tristes nuevas...», que está también en la ensalada («Tristes nuevas dolorosas / se suenan por toda España») y se da en algunas versiones orales modernas (como la leonesa de nuestra grabación, deformado en «Villanueva, Villanueva»). Otras versiones orales —como nuestra B— comienzan con el anuncio de la enfermedad («Malo está el hijo del rey...», «Muy malo estaba don Juan...», «Enfermo el rei de Castela...», etc.) y las sefardíes de Marruecos suelen anteponer un prólogo en el que se habla de un viaje «de Burgos a Salamanca» en el curso del cual cae del cielo una misteriosa carta que anuncia la enfermedad del príncipe.

[2] En Salamanca sucedió, efectivamente, la muerte del príncipe.

[3] *calentura* (escrito *callentura* en el manuscrito): 'fiebre'.

[4] *duque de Calabria*: desde principios del siglo XIV era el título de los primogénitos de los reyes de Nápoles. En 1497 era duque de Calabria el hijo de Federico II de Nápoles, Fernando de Aragón (1488-1550), quien tenía nueve años y se encontraba en su tierra natal, por lo que es anacrónica su aparición aquí. Tras el destronamiento de Federico II por el pacto entre Fernando el Católico y Luis XII de Francia para repartirse el reino de Nápoles (1502), Fernando de Aragón fue casi literalmente secuestrado y llevado a la corte del rey Católico, quien lo retuvo durante largos años para evitar que reivindicase el trono napolitano y llegó a recluirle preso en Játiva (1512); fue liberado en 1522 por Carlos V y desde 1526 hasta su muerte vivió en Valencia, donde mantuvo una magnífica corte y protegió a músicos y artistas. Su mención en el romance, con la afirmación de que «si d'esta no muero, duque, / duque, no perderéis nada» (v. 8) debe de haberse introducido a posteriori, sustituyendo el nombre de algún otro personaje de la corte (quizás uno de aquellos a los que alude Gonzalo Fernández de Oviedo, cuando en sus *Batallas y quincuagenas* afirma que, al morir don Juan, «se acabaron las esperanzas y medranza de Johan Gaytán e de otros muchos criados del príncipe... e tened por

—¿Qué dicen de mí, ay, duque? ¿qué dicen por Salamanca?
—Que está malo vuestra alteza, mas que su mal que no es nada.
—Ansí plegue al Dios del cielo y a la Virgen coronada.
Si d'esta no muero, duque, duque, no perderéis nada.—
Estas palabras diciendo siete dotores entraban;
los seis le miran el pulso, dicen que su mal no es nada;
el postrero que lo mira es el doctor de la Parra.

que narra, y se sabía que era conocido en los siglos de oro, ya que hay una cita de unos pocos versos en la comedia *La serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara y se inserta su inicio «Tristes nuevas dolorosas / se suenan por toda España» en una ensalada de 1593. Muy recientemente ha aparecido la única versión cabal antigua conocida, en un manuscrito del siglo XVI de la Biblioteca de Palacio de Madrid (es nuestro texto A).

Hay versiones orales de Castilla, Asturias, Galicia, Portugal, Canarias y de los sefardíes de Oriente y de Marruecos, a los que hubo de llegar después de la expulsión. En cada tradición la fábula —una vez perdido el recuerdo de su referente histórico— se ha interpretado de distinta manera, desarrollando unos motivos u otros: mientras que las versiones portuguesas se centran en el de la mujer amada que sobrevivirá al moribundo (y que allí se entiende como una amante, y no como mujer legítima), las sefardíes insisten en el tema mortuorio, desarrollando el desfile de los parientes dolientes ante la cama del moribundo o la aparición del *Huerco* o ángel de la muerte (motivado porque era uno de los romances utilizados para endechar por la muerte de alguien o en la festividad luctuosa de Tis' á beab), y otras castellanas se centran en la indefensión en que quedará la viuda, en la muerte conjunta del protagonista y de su amada o en el nacimiento de un hijo póstumo. A veces se da contaminado con otros romances, como *La muerte ocultada* (que le sirve de colofón en Canarias). Como ejemplo de versiones orales editamos en nuestro texto B una sefardí de Turquía y puede oírse en la grabación otra leonesa.

cierto que si el príncipe viviera, que Johan Gaytán e sus hijos tovieran mejor capa»). Pero esa sustitución parece indicar que el romance pudo tener en algún momento del siglo XVI cierta lectura propagandística contra Fernando el Católico, dando a entender que el destino del desdichado duque de Calabria hubiera sido menos azaroso de haber llegado a reinar el príncipe don Juan.

[7] 'así lo quieran Dios y la Virgen'.

[9] El primer hemistiquio, formulístico, vuelve a repetirse en 16*a* (con la variante «...*estando*») y 20*a*.

[10] Casi todas las versiones orales modernas mantienen la escena de la consulta de los doctores, de los cuales sólo uno se atreve a diagnosticar la gravedad de la dolencia.

[11] El doctor Juan de la Parra fue prestigioso médico de la corte de los Reyes Católicos y al parecer formó parte del consejo de médicos que atendió al príncipe en su última enfermedad; se le menciona también en los versos insertos en *La serrana de la Vera* («Siete dotores lo curan / y entre ellos el de la Parra»). El recuerdo de su nombre se ha mantenido con sorprendente fidelidad en algunas versiones castellanas, pero lo más normal en textos tradicionales es que quede innominado (un

12 Hincó rodilla en el suelo, mirándole está la cara.
—Cómo me miras, dotor, cómo me miras de gana.
14 —Confiésese vuestra alteza, mande ordenar bien su alma.
Tres horas tiene de vida, la una que se le acaba.—
16 Estas palabras estando el rey su padre llegaba.
—¿Qué es aqueso, hijo mío, mi heredero de España?
18 O tenéis sudor de vida o se os arranca el alma.
Si vos morís, mi hijo, ¿qué hará aquel que tanto os ama?—
20 Estas palabras diciendo ya caye que se desmaya.

«doctor viejo» en algunas de Canarias) o se le de un nombre inventado («el más chiquito de ellos / que Sebastián se llamaba», en sefardíes de Marruecos).

15 El verso aparece de manera muy uniforme en versiones de los más diversos orígenes, aunque su formulación resulta un tanto ilógica; en *La serrana de la Vera* es «tres horas tenéis de vida / y la una ya se pasa». Más razonable (aunque seguramente reinterpretación tardía) es la de una versión asturiana: «tienes tres horas de vida, / cuatro con la encomenzada».

16 *el rey su padre* es Fernando el Católico, que en efecto se encontraba junto a su hijo en el momento de su muerte. La significativa ausencia de la madre junto al lecho del moribundo responde también a la verdad histórica, ya que la reina doña Isabel no estaba en Salamanca cuando se produjo la muerte del heredero.

18 *sudor de vida*: debe de referirse al método terapéutico de hacer sudar al enfermo para que purgue los malos humores y lo que querría decir es que, si no consigue sudar debidamente, morirá. El detalle (ausente, que sepamos, en el resto de las versiones) es significativo, porque los *sudores* eran el remedio específico para las enfermedades venéreas, y precisamente a raíz de la muerte del príncipe heredero se difundió el rumor de que el origen de su enfermedad había sido el abuso de las relaciones sexuales con su reciente esposa, la hermosa y jovencísima doña Margarita de Austria, con quien se había casado sólo unos meses antes.

20 No se entiende bien si es el padre el que se desmaya de dolor al ver el estado de su hijo, o el propio enfermo el que pierde el conocimiento.

TEXTO B

Hazino estaba el buen rey, hazino y echado en cama;
2 siete dotores lo rijen, los mijores de Grenada;
aínda falta de venir un dotor de grande fama.
4 Camino de siete días en cuatre lo haría,
siete mulas y caballos en el camino arreventarían
6 y la mula la más mijor que el rey subía
a la entrada de la puerta arreventaría.
8 —¿De ónde viníx, el mi padre, descalzo y descaviñado?
—Vengo de rogar al Dio que te salve de esta cama.
10 —Ya me salva, el mi padre, con tabut de oro y rica mortaja.
¿De ónde viníx, la mi madre, descalza y desherrapada?
12 —Vengo de rogar al cielo que te alevante de esta cama.
—Ya me alevanta, la mi madre, con tabut de oro y rica mortaja.
14 Apartad, la buena gente, que pase la bien casada:
si ella me pare un hijo, que lo llamen rey de Grenada;

[1] *hazino*: 'enfermo', es arabismo ya existente en español en la Edad Media y muy usado en judeoespañol.

[2] *Grenada*: se sitúa en Granada la muerte del príncipe, mientras que las versiones marroquíes conservan la mención de Salamanca, fiel a la historia y presente en el texto antiguo; pero la ciudad andaluza es topónimo recurrente en el romancero sefardí.

[3] *aínda*: 'todavía'; *dotor* por *doctor* ya aparecía en el texto antiguo y es forma habitual en judeoespañol.

[4] *cuatre*: 'cuatro'. La fórmula temporal (y sus variantes, como «camino de quince días / en siete lo fuera a andar») es usual en el romancero para indicar la extrema celeridad de un desplazamiento.

[7] Nótese la distinta asonancia (en *ía*) desde el verso 4 hasta el 7; tal vez los versos provengan de otro romance, pero vienen aquí muy a cuento para ponderar la prisa y el interés con que acude el «dotor de grande fama»: no le importa hacer correr a los caballos hasta reventarlos, e incluso sacrifica de la misma manera a la propia mula que monta el rey.

[8] Se entiende que es el enfermo el que habla; *descaviñado*: 'con los cabellos revueltos', porque se los ha estado mesando en señal de duelo. El ir descalzo o calzado con zapatillas ligeras se usa entre los judíos en ocasiones de luto.

[9] Nótese el uso de la forma *el Dio*, habitual entre los sefardíes para referirse a *Dios*, cuya *-s* final de nominativo les parecía signo de plural incompatible con su estricto monoteísmo.

[10] *tabut*: 'ataúd', es arabismo que en este caso habrá sido tomado del turco (aunque la misma palabra castellana proviene también del árabe).

[11] *desherrapada*: 'con las ropas en desorden', tal vez deba pronunciarse con la *h* aspirada. La actitud adquiere especial sentido si tenemos en cuenta que uno de los signos de luto entre los judíos es (aún hoy) la *queriá* o rasgadura ritual de la ropa.

[12] *alevante*: 'levante', con la *a-* protética tan usual en judeoespañol.

si me pare una hija, que la llamen reina encoronada.—
Aigándose el dotor el pulso le detentare:
—Si vos vos moríx de prima, él allá de madrugada.—
Estas palabras diciendo, el buen rey habe quedado.
El buen rey murió de prima y el dotor de madrugada.

[16] *encoronada*: 'coronada', con prótesis de *en-* también frecuente en judeoespañol en palabras ponderativas (*encoronado, endiamantado*, etc.). El embarazo de la princesa es fiel a la verdad histórica, ya que doña Margarita de Austria estaba embarazada en el momento de producirse la muerte, aunque pocos meses después perdió el hijo que esperaba. El recuerdo de esa circunstancia se mantiene aquí, orientándose hacia la esperanza del moribundo en el hijo que habrá de sucederle; en otras versiones se le llama «viuda antes que casada» para ponderar el poco tiempo que duró el matrimonio, y esa formulación ha dado pie a que se entendiese al personaje como una amante, y no como esposa legítima.

[17] *aigándose*: refleja la pronunciación judeoespañola (con caída de *ll* en posición intervocálica y cierre de *e* en *i*) de *allegándose* 'acercándose'; *detentare*: entiéndase 'tentaba, tomaba'.

[18] Extrañamente, el doctor diagnostica que si el príncipe muere *de prima* ('a primera hora de la noche'), él mismo morirá *de madrugada*. Corregimos la grafía del editor *el aya de madrugada*, que es mal entendimiento de una expresión eufemística sefardí (*él allá* 'allá él, allá se las componga') usual cuando no se quiere mencionar en primera persona una desgracia, en este caso la muerte; aquí quien cantó el romance la habría utilizado para evitar decir con su propia boca «*yo* [moriré] de madrugada», cosa que podía atraerle desgracia. Este final, con la muerte simultánea de médico y paciente, es poco habitual; lo normal en los textos sefardíes es que se acabe con las recomendaciones sobre el niño que nacerá, con la muerte del príncipe o con la aparición del *Huerco* o ángel de la muerte, que viene a llevárselo.

ROMANCES FRONTERIZOS

Los romances fronterizos son, de hecho, una variedad específica de los históricos: tratan de acontecimientos —reales, legendarios o basados en la realidad pero idealizados— ambientados en el entorno de la lucha de frontera entre los reinos cristianos y los musulmanes. El más antiguo (nuestro núm. 37) narra un episodio del siglo XIV, pero todos los demás se identifican con sucesos del siglo XV. Por otro lado, resulta difícil dilucidar su verdadera fecha de composición: en unos casos, habrá sido a raíz de los hechos que se narran; en otros se trata de recreaciones eruditas a partir de testimonios históricos o legendarios, y no faltan tampoco casos (como nuestro núm. 38) que parecen combinar un principio antiguo con una continuación erudita.

El tono de estos romances fronterizos combina lo épico-histórico con un característico gusto por lo descriptivo (de vestimentas, armas, palacios, cabalgaduras, etc.) y por lo caballeresco (fiestas y juegos de habilidad propios de caballeros, alusión a relaciones amorosas típicamente caballerescas, etc.), que anticipan ya algunos rasgos de un género que alcanzará gran boga en el romancero nuevo: el romancero morisco.

37. CERCO DE BAEZA

Cercada tiene a Baeza ese arráez Audallá Mir
con ochenta mil peones, caballeros cinco mil;
con él va ese traidor, el traidor de Pero Gil.
Por la puerta de Bedmar la empieza de combatir;

[37] Se trata, al parecer, del romance fronterizo más antiguo conservado, que se refiere a un hecho de 1368 y habría sido compuesto poco después de esa fecha. Es también uno de los romances propagandísticos contra Pedro I de Castilla fomentados por el bando de Enrique II; el trasfondo histórico es el siguiente: Pedro I había apoyado al rey Muhammad V (1338-1391) en su lucha por el trono de Granada contra el rey Bermejo; iniciada la guerra civil entre el monarca castellano y los partidarios de don Enrique, el rey moro aprovechó su alianza con don Pedro para recuperar para Granada algunas plazas que estaban en manos castellanas y se habían mostrado partidarias de don Enrique. La *Crónica* de Pero López de Ayala cuenta cómo el rey cristiano y el musulmán pusieron cerco a Córdoba, Jaén, Úbeda, Utrera y otras localidades; se supone que además estuvo entre las ciudades cercadas Baeza. Aunque también se ha apuntado la posibilidad de que el cerco al que se refiere el romance sea el que sufrió la ciudad en 1410, la mención de *Pero Gil* en el verso 3 hace pensar en un suceso coetáneo al reinado de Pedro I.

El romance ha llegado hasta nosotros gracias a que Gonzalo Argote de Molina lo recoge en su *Nobleza del Andalucía*, libro publicado en Sevilla en 1588.

[1] *Baeza*: en la actual provincia de Jaén; *arráez*: 'caudillo árabe'; *Audallá*: respetamos la grafía de nuestra fuente, que es por otra parte la habitual en el siglo XVI para el nombre árabe *Abdalá*, muy común entre los musulmanes, ya que significa 'servidor (*abd*) de Alá'; por tanto, la *u* debe representar la bilabial *b* y la grafía *ll* la geminación de *l* o, más bien, su articulación como consonante larga.

[2] *peones*: 'soldados que combaten a pie', por oposición a los *caballeros* citados a continuación, que lo hacen a caballo. Las cifras son claramente exageradas para lo que debía de ser un ejército de la época.

[3] *Pero Gil*: es el nombre despectivo que los partidarios de Enrique II daban a Pedro I, originado en la leyenda calumniosa de que era hijo adulterino de la reina madre doña María de Portugal con don Juan Alfonso de Alburquerque, uno de cuyos apellidos era en efecto el de Gil. Tal apelativo tuvo una vida efímera, en la época de las guerras civiles de Castilla y el reinado de Enrique II, y debió de caer en desuso (y olvidarse la leyenda que lo originó) cuando se produjo la alianza de las descendencias de Enrique II y Pedro I, con el matrimonio (en 1388) del futuro Enrique III y doña Catalina de Lancaster, quien era nieta de don Pedro. En este detalle se basa la hipótesis de que el romance debió de componerse en época cercana a los hechos que narra, cuando todavía todo el mundo sabía quién era ese *Pero Gil*. Argote de Molina, desde luego, lo ignoraba cuando recogió el romance en el siglo XVI.

[4] *puerta de Bedmar*: será una de la muralla.

pone escalas al muro, comiénzale a conquerir;
ganada tiene una torre, non le pueden resistir
cuando de la de Calonge escuderos vi salir:
Ruy Fernández va delante, aquese caudillo ardil,
arremete con Audalla, comiénzale de ferir,
cortado le ha la cabeza, los demás dan a fuir.

[5] *conquerir*: 'conquistar, ganar'.
[7] *de la de Calonge*: entiéndase 'de la puerta de Calonge'.
[8] *Ruy Fernández*: López de Ayala menciona a varios caballeros Fernández de Córdoba y Fernández de Montemayor como defensores de la plaza cordobesa sitiada en el mismo año, pero no sabemos si el nuestro tendrá que ver con estas familias; *ardil*: 'ardid, valiente'.
[10] *dan en fuir*: 'huyen'.

38. EL MORO DE ANTEQUERA

De Antequera partió el moro tres horas antes del día
con cartas en la su mano en que socorro pedía,
escritas iban con sangre mas no por falta de tinta;
el moro que las llevaba ciento y veinte años había,
la barba tenía blanca, la calva le relucía;
toca llevaba tocada, muy grande precio valía,
la mora que la labrara por su amiga la tenía;
alhaleme en su cabeza con borlas de seda fina;
caballero en una yegua, que caballo no quería;
solo con un pajecico que le tenga compañía,
no por falta de escuderos, que en su casa hartos había.
Siete celadas le ponen de mucha caballería,

[38] Narra la toma de Antequera por los cristianos en 1410. Hasta el verso 37 es un romance viejo con formulaciones tradicionales, que presenta los hechos desde el punto de vista de la parte musulmana. A partir de ese verso se alarga en una continuación erudita, inspirada en la *Crónica de Juan II*, que narra los acontecimientos desde la perspectiva de los cristianos.

La continuación falta en los pliegos sueltos, lo cual es otro indicio de su modernidad; se incluye, sin embargo, en la versión del *Cancionero* s.a. (que es la que aquí damos) y a partir de ahí en el de 1550, en la *Primera Silva*, en el *Cancionero* de Sepúlveda, en la *Silva* de 1561 y en la *Rosa española* de Timoneda. El romance está citado también en libros de música; hay una versión a lo divino en un pliego de la Biblioteca Nacional de Madrid («De Calvario sale el demonio / de Calvario ya salía») y han pervivido algunos de sus versos en la tradición oral de los sefardíes orientales.

1 *Antequera*: en la actual provincia de Málaga.

3 La carta sangrienta es tópico frecuente en el romancero para indicar que trae malas noticias; la aclaración «no por falta de tinta» insiste en el verdadero motivo por el cual están escritas con sangre: porque su contenido es sangriento.

6 *toca*: 'prenda de tela delgada con que se cubre la cabeza'; *tocada*: 'cubriendo la cabeza'. Nótese el deleite en la descripción, tan frecuente en el romancero fronterizo, y que en la parte antigua del romance llega a relegar a unos pocos versos el asunto principal (la toma de Antequera) en beneficio de lo descriptivo.

7 *labrara*: 'bordara'.

8 *alhaleme*: 'tipo de toca usada por los árabes'. El uso del arabismo acentúa la ambientación «mora» del romance.

11 Parece que la elección de yegua y no caballo y de un modesto acompañamiento (un «pajecico» en vez de un séquito de escuderos) está motivada por razones de discrección y tal vez de agilidad operativa, a juzgar por los versos 12-13.

12 *celadas*: 'emboscadas de gente armada'.

mas la yegua era ligera: d'entre todos se salía.
Por los campos de Archidonia a grandes voces decía:
—Oh, buen rey, si tú supieses mi triste mensajería
mesarías tus cabellos y la tu barba vellida.—
El rey que venir lo vido a recebirlo salía
con trecientos de caballo, la flor de la morería.
—Bien seas venido, el moro, buena sea tu venida.
—Alá te mantenga, el rey, con toda tu compañía.
—Dime qué nueva me traes de Antequera esa mi villa.
—Yo te las diré, buen rey, si tú me otorgas la vida.
—La vida t'es otorgada si traición en ti no había.
—Nunca Alá lo permitiese hacer tan gran villanía;
mas sepa tu real alteza lo que ya saber debría:
que esa villa de Antequera en grande aprieto se vía,
que el infante don Fernando cercada te la tenía;
fuertemente la combate sin cesar noche ni día.
Manjar que tus moros comen, cueros de vaca cocida.
Buen rey, si no la socorres, muy presto se perdería.—
El rey, cuando aquesto oyera, de pesar se amortecía;
haciendo gran sentimiento muchas lágrimas vertía,
rasgaba sus vestiduras con gran dolor que tenía,
ninguno le consolaba porque no lo permitía.
Mas después en sí tornando a grandes voces decía:
—Tóquense mis añafiles, trompetas de plata fina,
júntense mis caballeros cuantos en mi reino había,
vayan con mis dos hermanos a Archidona esa mi villa

[14] *Archidonia*: es *Archidona*, villa cercana a Antequera, desde donde partió el ataque defensivo de los moros de Granada.

[16] *mesarías*: 'arrancarías tus cabellos'; *barba vellida*: 'barba poblada'. El tirarse del pelo y de la barba es gesto de duelo.

[23] El diálogo se explica si tenemos en cuenta el estatuto jurídico que protegía a los mensajeros, incluso cuando llevaban malas noticias (véase el mismo motivo en el núm. 20, *Bernardo del Carpio y el rey*).

[27] El infante don Fernando es el hermano de Enrique III y tutor durante la minoría de Juan II, quien precisamente a raíz de la toma que aquí se narra adoptó el sobrenombre *de Antequera*.

[29] Porque están sitiados por hambre y, a falta de carne, comen cuero cocido.

[31] *se amortecía*: 'se desmayaba, quedando como muerto'.

[33] Como señal de duelo.

[36] *añafiles*: 'trompetas moriscas'.

[38] Los versos recogen fielmente un detalle de la *Crónica de Juan II*: «el rey de Granada, en que sopo quel infante estaba sobre la su villa de Antequera, mandó a dos infantes sus hermanos que fuesen con todo su poder a Archidona, una su villa que es a dos leguas

en socorro de Antequera, llave de mi señoría.—
Y así con este mandado se juntó gran morería;
ochenta mil peones fueron el socorro que venía
con cinco mil de caballo, los mejores que tenía.
Ansí en la Boca del Asna este real sentado había
a vista del del infante, el cual ya se apercebía
confiando en la gran vitoria que d'ellos Dios le daría,
sus gentes bien ordenadas. De San Juan era aquel día
cuando se dio la batalla de los nuestros tan herida
que por ciento y veinte muertos quince mil moros había.
Después de aquesta batalla fue la villa combatida
con lombardas y pertrechos y con una gran bastida
con que le ganan las torres de donde era defendida.
Después dieron el castillo los moros a pleitesía
que libres con sus haciendas el infante los pornía
en la villa de Archidonia, lo cual todo se cumplía.
Y ansí se ganó Antequera a loor de santa María.

de Antequera»; también dice la *Crónica* que «fizo pregonar en toda su tierra que fuesen todos a la guerra».

[42] Está en la crónica el detalle de los cinco mil caballeros; pero de los que combatían a pie (*peones*) se dice «que no le sabían poner número» los observadores cristianos.

[43] *Boca del Asna*: en ese lugar se celebró, en efecto, la batalla definitiva por Antequera; *real*: 'campamento'; *sentado*: 'establecido'.

[44] *del del infante*: entiéndase 'del [real] del infante'; *se apercebía*: más que 'se daba cuenta' será 'se preparaba'.

[45] Nótese la distribución sintáctica en este verso, con esa aposición al anterior en 46*a* y el encabalgamiento entre 46*b* y 47; todo ello es una muestra más del carácter erudito tardío de esta parte del romance. La batalla tuvo lugar, según la crónica, en «martes seis días de mayo, día de San Juan, andando la era de la naçencia de Nuestro Señor Jesucristo de mill e quatrocientos e diez años»; lo que se celebra ese día es una de las advocaciones de San Juan Evangelista: *ante portam Latinam*, en conmemoración de un fallido intento de martirio que según la tradición infligió al apóstol el emperador Domiciano; pero para la vinculación con la festividad de San Juan Bautista, véase nuestro núm. 39, *Pérdida de Antequera*.

[48] Quiere decir que murieron ciento veinte cristianos y quince mil moros.

[50] *lombardas*: 'cierto tipo de cañones'; *pertrechos*: 'municiones, armas y máquinas militares'; *bastida*: 'máquina militar consistente en un castillo de madera sobre ruedas, que se arrimaba a la muralla que se quería atacar'.

[51] Se refiere a *las torres* de la muralla.

[52] *a pleitesía*: aquí 'a condición de'.

[54] O sea, que el infante cumplió, como buen caballero, la promesa de respetar vidas y haciendas de los moros.

39. PÉRDIDA DE ANTEQUERA

La mañana de Sant Juan al tiempo que alboreaba
2 gran fiesta hacen los moros por la vega de Granada
revolviendo sus caballos y jugando de las lanzas,
4 ricos pendones en ellas broslados por sus amadas,
ricas marlotas vestidas tejidas de oro y grana;
6 el moro que amores tiene señales d'ello mostraba
y el que no tenía amores allí no escaramuzaba.

[39] El tema es el mismo que el del romance de *El moro de Antequera*, aunque llama la atención el final con la victoria de los moros, contrario a la verdad histórica.

El asunto es histórico-fronterizo, pero su inicio tiene un tono marcadamente morisco, debido fundamentalmente a la descripción de las caballerescas fiestas de San Juan (vv. 1-8), que ha hecho pensar incluso en una contaminación con algún romance de ese tipo. El motivo de la sanjuanada ha gozado de gran fortuna en la poesía tradicional: aparece ya en una jarcha, y los mismos versos de nuestro romance están en el morisco *Jarifa y Abindarráez* y han pervivido como prólogo en versiones tradicionales modernas del épico núm. 19, *El nacimiento de Bernardo del Carpio* (tradición sefardí), o de romances religiosos como *Santa Catalina* (en Castilla y Cataluña) y *La Virgen y la hija del rey* (noroeste peninsular).

[1] Aquí sería la festividad de San Juan Bautista, que se celebra el 24 de junio y en la que son en efecto usuales fiestas públicas, algunos de cuyos aspectos parecen ser pervivencia de ritos precristianos del solsticio de verano; los musulmanes también veneran a este San Juan y celebran la festividad, a la que dan el nombre de 'Ansara. La toma de Antequera tuvo lugar, sin embargo, en el día de otro San Juan: la advocación del Evangelista *ante portam Latinam*, que se celebra el 6 de mayo. Tal vez el recuerdo de que la toma fue en un día de San Juan atrajera este prólogo —presente también en otros romances— alusivo a las celebraciones del Bautista, confundiéndose de santo, pero haciendo uso de una serie de motivos sin duda muy antiguos, que ya aparecen (con formulación diferente, claro está) en una jarcha mozárabe.

[3] *revolviendo*: 'haciendo volverse los caballos con rapidez en poco espacio'. El juego de lanzas era deporte de habilidad propio de caballeros, y también se menciona en la jarcha.

[4] *pendones*: 'divisas o insignias en forma de bandera'; *broslados*: 'bordados'.

[5] *marlotas*: 'vestiduras moriscas ceñidas'; *grana*: 'color rojo'.

[6] Porque ofrecían sus triunfos y habilidades a sus damas. Nótese el rasgo de amor caballeresco, tan propio del romancero morisco.

[7] *escaramuzaba*: 'hacía escaramuzas', aquí refiriéndose a peleas a caballo de carácter lúdico y deportivo, mientras que en el verso 20 la *escaramuza* es 'refriega de poca importancia sostenida por las avanzadas de los ejércitos'. El uso de la misma palabra con distinta acepción contribuye a acentuar el contraste entre la primera parte del romance (con la descripción de escaramuzas festivas) y la segunda (con escaramuzas verdaderamente guerreras).

8 Las damas mozas los miran de las torres del Alhambra,
también se los mira el rey de dentro del Alcazaba.
10 Dando voces vino un moro con la cara ensangrentada:
—Con tu licencia, el rey, te diré una nueva mala:
12 el infante don Fernando tiene Antequera ganada;
muchos moros deja muertos, yo soy quien mejor librara:
14 siete lanzadas yo traigo, el cuerpo todo me pasan;
los que conmigo escaparon en Archidona quedaban.—
16 Con la tal nueva el rey la cara se le demudaba.
Manda juntar sus trompetas que toquen todos alarma,
18 manda juntar a los suyos, hacen muy gran cabalgada;
y a las puertas de Alcalá que la Real se llamaba
20 los cristianos y los moros una escaramuza traban.
Los cristianos eran muchos, mas llevaban orden mala;
22 los moros, que son de guerra, dado les han mala carga:
d'ellos matan, d'ellos prenden, d'ellos toman en celada.
24 Con la victoria los moros van la vuelta de Granada;
a grandes voces decían: —¡La victoria ya es cobrada!

[8] *de*: aquí 'desde'. Respetamos la forma *mozas* de la edición de la *Silva* por Rodríguez Moñino, aunque la mayoría de los editores modernos ponen *moras*.

[9] *Alcazaba*: literalmente 'fortín', se usa como nombre propio para referirse a fortificaciones singulares árabes (así actualmente, en Málaga o en Almería); en Granada se llama así una fortificación aneja a la Alhambra.

[10] El verso —con su mención explícita de la sangre— marca dramáticamente el contraste entre el ambiente de luchas festivas de la mañana de San Juan granadina y el de la lucha verdadera que tiene lugar en Antequera. Tal contraste es fundamental en el romance y justifica plenamente la utilización del prólogo con la descripción de la sanjuanada.

[11] *nueva*: 'noticia'.

[12] Para la identificación del personaje, véase la nota al verso 27 del romance núm. 38, *El moro de Antequera*.

[15] De Archidona partió el contraataque de los moros contra Antequera, tal como queda dicho en las notas a los versos 14 y 38 del romance anterior.

[16] El segundo hemistiquio es hipermétrico; no lo sería «la cara le demudaba».

[17] *alarma*: aquí en el sentido técnico militar de 'toque o aviso de combate', que es el etimológico.

[18] *cabalgada*: 'tropa de gente de a caballo que salía a correr el campo'.

[19] *Alcalá la Real*: en la actual provincia de Jaén.

[20] La *escaramuza* es aquí una lucha real, y no de juego, como en el verso 7; se consolida así el contraste de situaciones cuya bisagra es la aparición del moro ensangrentado en el verso 10.

[21] *orden*: 'organización para el combate'.

[22] *carga*: aquí sería 'ataque', más que 'acción de disparar a un tiempo muchas armas de fuego'.

[23] *d'ellos ... d'ellos ... d'ellos*: 'a unos ... a otros ... a otros'; *toman en celada*: 'cogen desprevenidos, toman por sorpresa'.

[24] *la vuelta de*: 'camino de, en dirección a'.

[25] *cobrada*: aquí 'conseguida'.

40. ABENÁMAR

Por Guadalquivir arriba el buen rey don Juan camina;
2 encontrara con un moro que Abenámar se decía.
El buen rey desque lo vido desta suerte le decía:
4 —Abenámar, Abenámar, moro de la morería,
hijo eres de un moro perro y de una cristiana cautiva,

[40] Este romance fronterizo evoca poéticamente circunstancias del reinado de Juan II de Castilla y de la injerencia castellana en el reino musulmán de Granada durante esa época.

Se han realizado intentos para localizar en un momento concreto de ese reinado el episodio que el romance refleja: Menéndez Pidal llega a sugerir una fecha tan precisa como el 27 de junio de 1431. Pero lo esencial es que en el diálogo entre el rey cristiano y un moro aliado se trasluce la pasión del castellano por la bella ciudad —presentada como una mujer deseada a la que el rey requiebra— y su frustración ante la imposibilidad de alcanzarla.

Nos ha llegado el romance en tres versiones muy distintas: la más conocida es la abreviada y retocada que incluyó Ginés Pérez de Hita en sus *Guerras civiles de Granada*, que además es la más tardía, pero que los editores modernos suelen preferir por su lograda densidad poética. Otra versión es la del *Cancionero* s.a. (y de él lo toman la *Primera Silva* y la *Rosa española* de Timoneda), que prolonga el desenlace con la reacción del rey ante la negativa de la ciudad a entregársele. Aquí hemos preferido la más cabal (aunque también más farragosa) del *Cancionero de romances* de 1550, que presenta además un prólogo narrativo y algunos versos internos ausentes en las otras.

En la tradición oral moderna se han recogido algunos fragmentos entre los sefardíes.

[1] Nótese la incongruencia de suponer que el rey puede ver la ciudad de Granada desde las orillas del Guadalquivir. La mención del río no tiene, evidentemente, el carácter de una referencia geográfica precisa, sino la función de ambientar el suceso en tierras de la frontera andalusí; tal vez suceda lo mismo con el nombre del moro, que comentamos en la nota siguiente. Los versos 1-14 faltan en la versión del *Cancionero* s.a. (está nuestro v. 4 como inicial); en Pérez de Hita falta el prólogo narrativo de nuestros versos 1-3 y aparece muy refundido el diálogo entre el rey y el moro.

[2] Es problemática la identificación del personaje. A la vista de los datos, parece razonable la matización de Bénichou: «Abenámar no es, en ningún grado, un personaje histórico; su única función en el poema es revelar, como moro, la excelencia sin par de la ciudad y exaltar el deseo del rey».

[5] El apelativo denigrante de *perro* se lo aplicaban mutuamente musulmanes y cristianos. En esta versión no se entiende la función que pueda tener el que Abenámar sea hijo de cristiana; sí la tiene en la de Pérez de Hita, donde la identificación del origen familiar no

a tu padre llaman Hali y a tu madre Catalina;
cuando tú naciste, moro, la luna estaba crecida
y la mar estaba en calma, viento no la rebullía.
Moro que en tal signo nasce no debe decir mentira.
Preso tengo un hijo tuyo, yo le otorgaré la vida
si me dices la verdad de lo que te preguntaría.
Moro, si no me la dices, a ti también mataría.
—Yo te la diré, buen rey, si me otorgas la vida.
—Dígasmela tú, el moro, que otorgada te sería:
¿qué castillos son aquéllos? Altos son y relucían.
—El Alhambra era, señor, y la otra es la mezquita,
los otros los Alixares labrados a maravilla;
el moro que los labró cien doblas ganaba al día

está en boca del rey, sino del moro mismo al responderle que le dirá la verdad «porque soy hijo de un moro / y una cristiana cautiva; / siendo yo niño y muchacho / mi madre me lo decía: / que mentira no dijese, / que era grande villanía». Allí, pues, el ser hijo de cristiana viene a contrarrestar la falsedad que los cristianos atribuían a los moros y a garantizar la veracidad de sus palabras.

[6] *Hali*: debe de ser grafía hiperculta de *Alí*, nombre muy frecuente entre los musulmanes, por ser el del primo y sucesor del Profeta. *Catalina* es, desde luego, nombre cristiano, y no uno cualquiera: precisamente el de aquella santa de la que otro romance dice que «su padre es un perro moro / su madre una renegada».

[7-9] Bénichou ha señalado que estos versos indican la serenidad y plenitud de la hora del nacimiento del moro, *signo* (v. 9) que le aboca a un recto destino (con uso similar al que se da en nuestro núm. 62, *Espinelo*), y suponen la inversión de otro tópico folklórico: el de la hora nefasta señalada por prodigios de alteración de la Naturaleza.

[10] *otorgaré*: 'concederé'.

[12] En la versión de Pérez de Hita no aparecen las amenazas del rey, quedando sólo la exhortación al moro para que diga la verdad, apoyada en los altos signos que acompañaron su nacimiento; aquí la amenaza contrarresta en parte los argumentos basados en el buen nacimiento, insistiendo en la desconfianza del rey cristiano ante la palabra de un moro. A partir de aquí se introducen con profusión los imperfectos, quizás no sólo por comodidad de rima, sino también con un matiz de cortesía.

[13] También es muy distinta la respuesta del moro en Pérez de Hita: allí Abenámar promete decir la verdad «aunque me cueste la vida».

[16] *El Alhambra* es, naturalmente, el castillo palacio real de los reyes granadinos, que aún se conserva.

[17] *Alixares*: otro palacio granadino; *labrados*: aquí 'construidos'. El texto de Pérez de Hita menciona también el *Generalife* y las *Torres Bermejas*.

[18] La *dobla* era una moneda de oro de origen árabe, adoptada en la Edad Media por el sistema monetario castellano. La cantidad mencionada es exorbitante.

y el día que no los labra de lo suyo las perdía;
desque los tuvo labrados el rey le quitó la vida
porque no labre otros tales al rey del Andalucía.
La otra era Granada, Granada la noblecida
de los muchos caballeros y de la gran ballestería.—
Allí habla el rey don Juan, bien oiréis lo que diría:
—Granada, si tú quisieses, contigo me casaría;
dart'he yo en arras y dote a Córdoba y a Sevilla
y a Jerez de la Frontera que cabo sí la tenía.
Granada, si más quisieses, mucho más yo te daría.—
Allí hablara Granada, al buen rey le respondía:
—Casada so, el rey don Juan, casada soy que no viuda;
el moro que a mí me tiene bien defenderme querría.—

[19] Es decir, el día que no trabajaba no sólo dejaba de ganar las cien doblas, sino que tenía que poner (como multa) otras tantas de su bolsillo. Este verso y los dos siguientes los añade el *Cancionero* de 1550 con respecto a la edición s.a.

[21] El *rey del Andalucía* sería aquí precisamente el rey cristiano —por oposición al de Granada—, pues Castilla había reconquistado ya la mayor parte de Andalucía. El matar al artífice de la obra para que no haga otra parecida es eco de una leyenda oriental.

[23] *ballestería*: 'conjunto de gente armada con ballestas'; son peones, y por ello se los distingue de los *caballeros*, que combatían a caballo.

[25] La personificación de la ciudad como amada había sido señalada por Menéndez Pidal como un rasgo árabe, ya que en esta lengua es frecuente llamar *esposo* de un territorio al señor de él. Pero recientemente Francisco Rico ha hecho notar la frecuencia de esa metáfora en textos literarios de muy diversas épocas y orígenes, desde las *Lamentaciones* de Jeremías al *Laudes Hispaniae* de San Isidoro, pasando por el *Poema de Alfonso XI* o las coplas a la muerte de Guillén Peraza.

[26] *arras*: 'donación que el esposo hace a la esposa en remuneración de la dote'; *dote*: 'caudal que lleva la mujer cuando se casa'. Al ofrecerle como aportación al matrimonio otras ciudades tan apreciadas como Córdoba y Sevilla, el rey coloca a Granada por encima de ellas, como más preciosa y deseada.

[27] *Jerez de la Frontera*: en la actual provincia de Cádiz; *cabo sí*: entiéndase *cabe sí*, 'junto a sí'.

[30] Está casada con el rey moro que la posee, naturalmente. La rima asonante en *-ía* exige la articulación consonántica de la *u* en *viuda*.

[31] En el lugar del segundo hemistiquio, Pérez de Hita trae «muy grande bien me quería», lo cual implica una diferencia de matiz: mientras que en nuestro texto no queda claro si esa posesión por parte del moro es aceptada o impuesta por la fuerza, la ponderación del amor del moro en el texto de Pérez de Hita apunta a un amor correspondido entre el rey musulmán y Granada; esa versión acaba con este verso, mientras que la de *Cancionero* s.a. incluye también los versos que siguen.

32 Allí habla el rey don Juan, estas palabras decía:
—Échenme acá mis lombardas doña Sancha y doña Elvira;
34 tiraremos a lo alto, lo bajo ello se daría.—
El combate era tan fuerte que grande temor ponía;
36 los moros del baluarte con terrible algacería
trabajan por defenderse, mas facello no podían.
38 El rey moro que esto vido prestamente se rendía
y cargó tres cargas de oro, al buen rey se las envía;
40 prometió ser su vasallo con parias que le daría.
Los castellanos quedaron contentos a maravilla;
42 cada cual por do ha venido se volvió para Castilla.

[33] *lombardas*: 'cañones de gran calibre'. *Sancha* y *Elvira* son los muy castizamente castellanos nombres de las lombardas, según la costumbre de dar nombre propio a las armas (frecuentísima en el caso de la espada).

[34] Quiere decir que si disparan a las partes altas de la ciudad (donde está, por ejemplo, la Alhambra) las partes bajas se rendirán solas.

[36] *baluarte*: 'obra de fortificación de figura pentagonal'; *algacería*: ha de ser lo mismo que *algazara*, 'vocería de moros y de otras tropas al sorprender o acometer al enemigo'.

[37] *trabajan*: aquí 'procuran, se esfuerzan'.

[40] *parias*: 'tributo que paga un príncipe a otro en reconocimiento de superioridad'.

[42] El final no concuerda, desde luego, con la verdad histórica, pero refleja bien los anhelos de Juan II por conquistar Granada; además, recoge el eco de las diversas ocasiones en que aspirantes al trono granadino se declararon vasallos suyos y le pagaron parias a cambio de apoyo para sus intereses.

41. CONQUISTA DE ÁLORA

Álora la bien cercada, tú que estás en par del río,
cercóte el Adelantado una mañana en domingo,
de peones y hombres d'armas el campo bien guarnescido.
Con la gran artillería hecho te había un portillo;
viérades moros y moras todos huir al castillo:
las moras llevaban ropa, los moros harina y trigo
y las moras de quince años llevaban el oro fino
y los moricos pequeños llevaban la pasa e higo.
Por cima de la muralla su pendón llevan tendido;
entre almena y almena quedado se había un morico
con una ballesta armada y en ella puesto un cuadrillo.

[41] Tiene como tema un hecho de 1434: la muerte del Adelantado Mayor de Andalucía, don Diego de Ribera, en el cerco de la villa de Álora. El suceso aparece recogido en la *Crónica de los Reyes Católicos* y por Juan de Mena en su *Laberinto de Fortuna* (estrofas 90-112), quien llama a Álora «villa no poco cantada» (v. 1518); en esta frase se basó Menéndez Pidal para sugerir que pudiera estar aludiendo al romance, aunque nada seguro puede afirmarse.

Lo conocemos por un par de pliegos sueltos (editamos el texto de uno de Praga) y lo incluye también Timoneda en su *Rosa española*.

Su única pervivencia en la tradición moderna parecen ser unos versos del romance sefardí oriental *El paso del mar Rojo*.

[1] *Álora*: población de la actual provincia de Málaga. El *río* que pasa junto a ella es el Guadalhorce. No es éste el único caso en el romancero de apelación en segunda persona a un accidente geográfico personificado: véase, por ejemplo, nuestro núm. 40, *Abenámar*, con la apelación a la ciudad de Granada; o el núm. 42, *Sayavedra*, que se inicia con una apelación al «Río Verde».

[2] *Adelantado*: 'gobernador militar y político de una provincia fronteriza'. El que el asedio se produzca en domingo invita a considerar su desastrada muerte como un castigo divino, por haber profanado el descanso del día santo con una acción de guerra.

[3] *peones*: 'soldados de a pie'; *guarnescido*: 'cubierto'.

[4] *portillo*: 'abertura en la muralla'.

[8] La hermosa y plástica enumeración, que tan bien transmite la imagen de la población huyendo y llevando cada uno lo que puede, resuena en otro romance específico de los judíos de Oriente: el que cuenta el *Paso del mar Rojo* por el pueblo elegido, donde van «quen con las maŝás ['panes ácimos'] al hombro, / quen con los hijos en brazos; / las mujeres con el oro, / lo que era lo más liviano».

[9] Se supone que son los cristianos los que colocan su *pendón* ('estandarte') sobre la fortaleza recién tomada.

[10] *almena*: 'cada uno de los prismas que coronan una fortaleza, para resguardarse tras ellos'.

[11] *ballesta*: 'arma para lanzar flechas'; *cuadrillo*: 'flecha de punta piramidal'.

12 En altas voces decía que la gente lo había oído:
—Treguas, treguas, Adelantado, por tuyo se da el castillo.—
14 Alza la visera arriba por ver el que tal le dijo.
Asestárale a la frente, salido le ha al colodrillo;
16 sacólo Pablo de rienda y de mano Jacobillo,
estos dos que había criado en su casa desde chicos;
18 lleváronle a los maestros por ver si será guarido;
a las primeras palabras el testamento les dijo.

[14] Es el Adelantado el que levanta la visera de su casco para mirar, con lo cual deja sin defensa la cara.

[15] Es el «morico» el que dispara el *cuadrillo* del verso 11, atravesándole al Adelantado desde la frente al *colodrillo*, 'parte posterior de la cabeza'.

[16] Pablo y Jacobillo son los criados del Adelantado, como indica el hecho de que se los designe por el nombre propio (sin tratamiento) e incluso con un diminutivo (*Jacobillo*) sólo aplicable a persona de baja condición o muy joven; *de rienda*: 'tomándolo por la rienda del caballo'; *de mano*: será 'agarrándolo por la mano'.

[18] *maestros*: aquí 'médicos'; *guarido*: 'curado'.

[19] Porque iba a morir.

42. SAYAVEDRA

Río Verde, río Verde, más negro vas que la tinta.
Entre ti y Sierra Bermeja murió gran caballería:
mataron a Ordiales, Sayavedra huyendo iba,

[42] El episodio que narra este romance se había identificado erróneamente con uno de la guerra de las Alpujarras contra el levantamiento de los moriscos: concretamente la escaramuza del 16 de marzo de 1501, en que murieron varios caballeros cristianos, entre ellos don Alonso de Aguilar, hermano del Gran Capitán don Gonzalo Fernández de Córdoba. La identificación con este hecho vino en gran parte propiciada por la versión (parece que muy arreglada) que incluye Ginés Pérez de Hita en sus *Guerras civiles de Granada*, que comienza como la nuestra pero continúa con la muerte de Sayavedra en batalla y la de don Alonso en las mismas circunstancias. Pérez de Hita incluye también en la misma obra una refundición en *-áa*, que recrea idénticos detalles.

Sin embargo, un par de pliegos de Praga y Nueva York, el *Cancionero de romances* s.a., el de 1550 y la *Primera Silva* de Zaragoza contienen la versión que aquí editamos, que permite desvincular la historia de la muerte de Sayavedra de la de Alonso de Aguilar y situar los hechos del romance más de cincuenta años antes. Diversas crónicas del reinado de Juan II (la del Halconero, la de Diego Rodríguez de Almela y la de Ortiz de Zúñiga) nos hablan de un caballero sevillano llamado Juan de Sayavedra (o Saavedra), conquistador de Castellar junto con Diego González de Ribera y uno de los acompañantes de Juan II cuando en 1441 fue sitiado en Medina del Campo, y que llegó a ser alcaide de Jimena de la Frontera. En la del Halconero se narra además cómo este caballero fue hecho prisionero en 1448, en una emboscada de los moros en el valle de Cártama.

A este episodio se referiría precisamente el romance, si bien su final no concuerda con la verdad histórica: Sayavedra no murió en su cautiverio, sino que tras menos de dos años de cautividad en Marbella fue puesto en libertad en julio de 1450; documentos posteriores prueban su supervivencia e incluso fue posteriormente, en 1456, cuando participó en la reconquista de Jimena. El supuesto martirio de Sayavedra por no renegar de su fe se revela así una pura invención del romance y plantea indirectamente la cuestión de la fecha de su composición: las hazañas posteriores del personaje debían de ser bien conocidas

[1] El *Río Verde* está cerca de Marbella, en la actual provincia de Málaga. La emboscada de los moros tuvo lugar en el valle de Cártama (también en la provincia de Málaga). El inicio con la invocación al río oscurecido por la sangre debía de ser lo más famoso del romance, como prueba el que las dos versiones de Pérez de Hita respeten idéntico principio y que sean los versos que han pervivido en las versiones modernas contaminadas.

[2] En *Sierra Bermeja* (también en Málaga) murió don Alonso de Aguilar en 1501, y es éste uno de los detalles que probablemente hizo confundir ambos episodios.

[3] *Ordiales*: las crónicas mencionan a un caballero llamado *Ordiales* o *Urdiales* que murió en la emboscada de 1448 y era al parecer criado del duque de Medina Sidonia y yerno de Sayavedra.

con el temor de los moros entre un jaral se metía;
tres días ha con sus noches que bocado no comía,
aquejábale la sed y la hambre que tenía.
Por buscar algún remedio al camino se salía.
Visto lo habían los moros que andan por la serranía;
los moros desque lo vieron luego para él se venían;
Unos dicen: —Muera, muera.— Otros dicen: —Viva, viva.—
Tómanle entre todos ellos, bien acompañado iba;
allá le van a presentar al rey de la morería;
desque el rey moro lo vido bien oiréis lo que decía:
—¿Quién es ese caballero que ha escapado con la vida?
—Sayavedra es, señor, Sayavedra el de Sevilla,
el que mataba tus moros y tu gente destruía,
el que hacía cabalgadas y se encerraba en su manida.—
Allí hablara el rey moro, bien oiréis lo que decía:
—Dígasme tú, Sayavedra, sí Alá te alargue la vida:
si en tu tierra me tuvieses qué honra tú me harías.—
Allí habló Sayavedra, d'esta suerte le decía:
—Yo te lo diré, señor, nada no te mentiría:
si cristiano te tornases grande honra te haría
y si así no lo hicieses muy bien te castigaría:
la cabeza de los hombros luego te la cortaría.

para sus contemporáneos y hacían increíble la leyenda de su muerte; de ello puede deducirse que, o bien el romance se compuso inmediatamente después de los hechos (es decir, cuando pudo difundirse la falsa noticia de su muerte y antes de su liberación), o bien —a partir de una crónica— mucho después, cuando ya se había perdido la memoria de lo sucedido y de la supervivencia de Sayavedra.

En la tradición oral moderna ha pervivido el romance en Canarias; sus versos iniciales aparecen también en versiones castellanas y sefardíes de Oriente de los núms. 35, *La muerte del duque de Gandía*, y 69, *La condesita.*

[4] *jaral*: 'campo de jaras', una planta aromática.

[11] El segundo hemistiquio es irónico, para indicar que le custodiaban entre muchos.

[17] *cabalgadas*: 'tropas de gente que a caballo salían a correr el campo', y también 'despojos o presas que hacían las cabalgadas sobre las tierras del enemigo'; *manida*: 'refugio'.

[19] *sí*: entiéndase 'así'. En cambio, el *si* del verso siguiente es condicional.

[25] Podría extrañar tanta veracidad por parte del prisionero, cuando es previsible que el rey moro le aplicará el mismo tratamiento que él anuncie. Pero el decir siempre la verdad forma parte de la nobleza que ha de caracterizar a un caballero cristiano y con frecuencia se opone en el romancero la veracidad del cristiano frente a la

—Calles, calles, Sayavedra, cese tu malenconía.
Tórnate moro si quieres y verás qué te daría:
darte he villas y castillos y joyas de gran valía.—
Gran pesar ha Sayavedra d'esto que oír decía;
con una voz rigurosa d'esta suerte respondía:
—Muera, muera Sayavedra; la fe no renegaría,
que mientras vida tuviere la fe yo defendería.—
Allí hablara el rey moro y d'esta suerte decía:
—Prendedlo, mis caballeros, y d'él me haced justicia.—
Echó mano a su espada, de todos se defendía,
mas como era uno solo allí hizo fin su vida.

falsedad del moro (así, por ejemplo, en algunas versiones del núm. 40, *Abenámar*, cuando el moro aduce que dirá verdad porque es hijo de «una cristiana cautiva»).

[26] *malenconía*: 'melancolía', seguramente etimología popular relacionada con *mal encono*.

[29] *oír decía*: es formulación absurda, que Menéndez Pelayo (al reeditar *Primavera*) corrige como *decir oía*.

[30] *rigurosa*: 'áspera, severa, dura'.

43. PÉRDIDA DE ALHAMA

Paseábase el rey moro por la ciudad de Granada,
cartas le fueron venidas cómo Alhama era ganada.
Las cartas echó en el fuego y al mensajero matara,
echó mano a sus cabellos y las sus barbas mesaba;
apeóse de una mula y en un caballo cabalga;
mandó tocar sus trompetas, sus añafiles de plata
porque lo oyesen los moros que andaban por el arada.

[43] El romance trata un episodio de los inicios de la guerra de Granada: la toma de Alhama por los cristianos el 28 de febrero de 1482.

Fue muy conocido en los siglos XVI y XVII: no sólo se incluyó en colecciones de romances como el *Cancionero* s.a. (del cual es nuestra versión), el de 1550, la *Primera Silva* de Zaragoza y la *Silva* de Barcelona 1550, la *Segunda parte del Cancionero general* (1552), la *Rosa española* de Timoneda o el *Cancionero* de Sepúlveda; sino que se glosó en varios pliegos, lo recoge Ginés Pérez de Hita en sus *Guerras civiles de Granada* (notablemente retocado y con la pintoresca afirmación de que se trata de un cantar árabe que posteriormente fue traducido al castellano) y está en los libros de música de Luis de Narváez (1536), Diego Pisador (1552), Miguel de Fuenllana (1554) y Luis Venegas (1557). La variedad que recogen los libros de música y Pérez de Hita es una que cada cuatro octosílabos introduce el estribillo «¡Ay de mi Alhama!»; éste llegó a hacerse tan popular que la frase «minha Alfama!» está documentada como proverbial en el portugués del siglo XVI.

Se compuso en el mismo siglo una refundición en *-éa*, de la cual se ha recogido en el XX una versión sevillana; el inicio de la versión en *-áa* ha pervivido en las tradiciones andaluza, sefardí de Marruecos y portuguesa de la isla de Madeira, en este caso contaminando un texto de *Búcar sobre Valencia.*

1 *rey moro*: era rey de Granada en aquella fecha Muley Hacem, padre de aquel Boabdil que entregó definitivamente el reino a los cristianos en 1492. La versión de Pérez de Hita menciona las puertas de Elvira y la Bibarrambla como lugar del paseo.

2 *Alhama*: es topónimo frecuente, que se da en diversas partes de la Península, pero aquí se refiere, lógicamente, a Alhama de Granada, en la provincia del mismo nombre.

3 El verso es muy expresivo de la ira del rey; la cuestión de matar al mensajero de malas noticas o perdonarle la vida se refleja en otros romances, como nuestros núms. 20, *Bernardo del Carpio y el rey*, o 24, *Fernán González se niega a ir a las cortes.*

4 *mesaba*: 'tiraba de los cabellos y las barbas como para arrancárselos'. Es gesto de duelo.

5 La mula es montura de paseo (recuérdese el inicio: «Paseábase...»), mientras que el caballo lo es de guerra. El texto de Pérez de Hita, más pródigo en topónimos que contribuyen a crear ambiente, añade que «por el Zacatín arriba / subido se había al Alhambra».

6 *añafiles*: 'trompetas moriscas'.

7 *el arada*: 'la arada, los campos de labranza'. Nuevamente Pérez de Hita abunda en topónimos, ya que la for-

Cuatro a cuatro, cinco a cinco,   juntado se ha gran batalla.
Allí habló un moro viejo   que era alguacil de Granada:
—¿A qué nos llamaste, rey,   a qué fue nuestra llamada?
—Para que sepáis, amigos,   la gran pérdida de Alhama.
—Bien se te emplea, señor;   señor, bien se te empleba
por matar los Bencerrajes   que eran la flor de Granada;
acogiste a los judíos   de Córdoba la nombrada,
degollaste un caballero   persona muy estimada.
Muchos se te despidieron   por tu condición trocada.
—Ay, si os pluguiese, mis moros,   que fuésemos a cobralla.
—Mas si, rey, a Alhama es de ir,   deja buen cobro a Granada
y para Alhama cobrar   menester es grande armada,
que caballero está en ella   que sabrá muy bien guardalla.
—¿Quién es este caballero   que tanta honra ganara?
—Don Rodrigo es de León,   marqués de Cáliz se llama,

mulación es «porque lo oigan sus moros / los de la Vega y Granada»; y a continuación introduce un verso absolutamente erudito: «Los moros que el son oyeron / que al sangriento Marte llama».

[8] *cuatro a cuatro...*: es expresión muy gráfica para indicar que no vinieron todos juntos, sino que andaban dispersos y acudieron cada uno por su lado; en Pérez de Hita es «uno a uno y dos a dos»; *batalla*: aquí será 'conjunto numeroso de gente armada'.

[9] *alguacil*: aquí 'gobernador de una ciudad' (un caso de ambigüedad en el uso de la misma palabra con esta acepción se da en nuestro núm. 51, *Melisenda insomne*).

[13] *Bencerrajes*: se trata de la noble familia granadina de los Ibu as-Sarray (también llamados en fuentes cristianas *Abencerrajes*, con anteposición del artículo árabe); la tradición dice que el rey granadino los había mandado asesinar a traición en una de las salas de la Alhambra, como consecuencia de las luchas internas por el poder en el reino nazarita.

[14] En la versión de Pérez de Hita son los *tornadizos*, es decir, los cristianos y judíos convertidos al islamismo. Acaba con las maldiciones del moro al rey y faltan allí todos los versos con los nombres de los cristianos conquistadores de Alhama y el intento de recuperar la plaza por los moros.

[16] *condición trocada*: 'naturaleza variable'. Quiere decir que muchos de sus vasallos le abandonaron por voluble.

[17] *cobralla*: 'cobrarla, tomarla en acción guerrera'.

[18] *es de*: aquí en el sentido de 'hay que, es necesario'; *deja buen cobro*: 'deja buena protección militar'.

[19] *armada*: aquí en el sentido de 'gente armada, ejército' y no en el más habitual de 'conjunto de fuerzas navales', ya que Alhama no es población costera.

[22] *Rodrigo de León*: es Rodrigo Ponce de León, marqués-duque de Cádiz (el *Cáliz* de nuestro verso) y duque de Arcos, que fue valeroso y distinguido capitán de las tropas castellanas con Enrique IV y con los Reyes Católicos. Participó, en efecto, en la toma de Alhama, entre otras acciones de guerra contra los moros.

otro es Martín Galindo que primero echó el escala.—
Luego se van para Alhama, que d'ellos no se da nada.
Combátenla prestamente, ella está bien defensada;
de que el rey no pudo más, triste se volvió a Granada.

[23] *Martín Galindo*: se trata de otro caballero que participó en la guerra de Granada y, según las *Memorias del reinado de los Reyes Católicos* de Andrés Bernáldez, fue «el primer honbre que subió en pos del escalador» por las murallas de la ciudad sitiada.

[24] El antecedente de *ellos* han de ser los mencionados Rodrigo de León y Martín Galindo, y lo que quiere decir es que los moros no los toman en consideración.

[25] *defensada*: 'defendida'.

[26] *de que*: 'cuando, tan pronto como'.

44. EL ALCAIDE DE ALHAMA

—Moro alcaide, moro alcaide, el de la barba vellida,
2 el rey os manda prender porque Alhama era perdida.
—Si el rey me manda prender porque es Alhama perdida
4 el rey lo puede hacer, mas yo nada le debía
porque yo era ido a Ronda a bodas de una mi prima;
6 yo dejé cobro en Alhama el mejor que yo podía.
Si el rey perdió su ciudad yo perdí cuanto tenía:
8 perdí mi mujer y hijos, la cosa que más quería.

[44] Existen dos redacciones antiguas de este romance, del mismo asunto que el anterior: una con asonancia en *-ía*, que se imprimió en el *Cancionero de romances* de 1550 y sus reediciones (es la que aquí incluimos), y otra con asonancia en *-áa*, que Ginés Pérez de Hita incluye en su novela *Historia de las guerras civiles de Granada*. Aunque la segunda está evidentemente retocada por el editor y tiene un añadido final de tono morisco, Menéndez Pidal considera que debió de ser la variedad en *-áa* la primitiva, y la de asonancia en *-ía* una refundición también antigua; dato a favor de esta hipótesis sería que las versiones orales modernas (sefardíes de Oriente y de Marruecos) tienen asonancia en *-áa*. Hay todavía otra refundición del siglo XVI con asonancia mixta («Siempre lo tuviste, moro, / andar en barraganía»), conservada en un manuscrito de la Biblioteca de Palacio y citada por Gonzalo Argote de Molina en su *Nobleza del Andalucía* (1588), de la que también se recogió una versión oral marroquí.

[1] *alcaide*: 'gobernador de una fortaleza'; *vellida*: 'vellosa, poblada', es elogio, ya que la barba abundante es signo de honor viril.

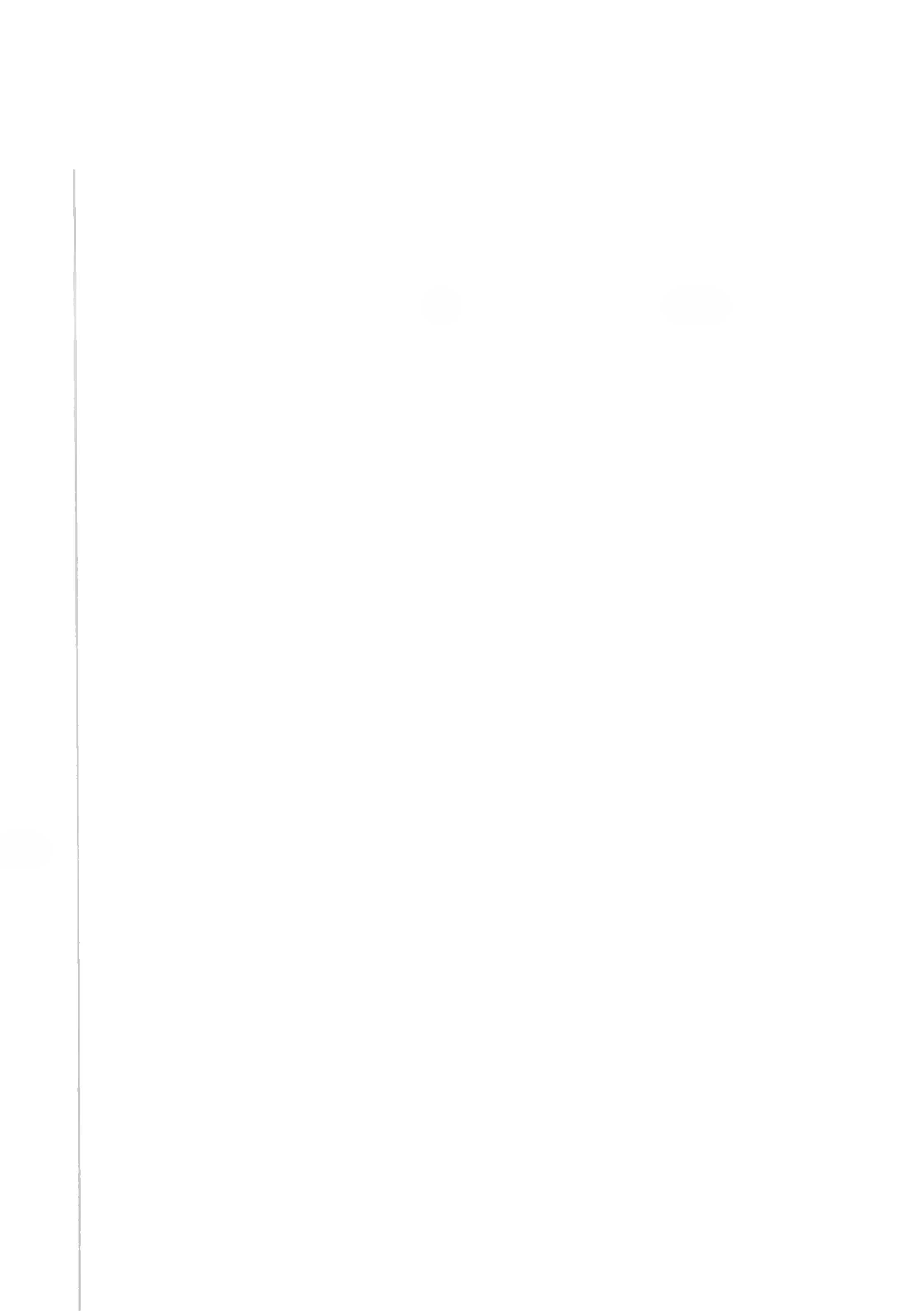
[2] *Alhama*: en la actual provincia de Granada (véase la nota 2 del romance anterior).

[4] Quiere decir que el rey, como señor, puede mandar castigar a su vasallo, aunque sea injustamente; *debía* se refiere aquí a una deuda moral: la que tendría si la ciudad se hubiese perdido por su culpa.

[5] *Ronda*: en la actual provincia de Málaga.

[6] *dejé cobro*: 'hice las providencias necesarias para dejar segura la ciudad'.

[8] Las versiones sefardíes suelen añadir la pérdida de «una hija doncella / que era la flor de Granada»; el mismo verso está en la versión de Pérez de Hita, a continuación del cual se añaden diez más contando las peripecias de la doncella secuestrada y la muerte del alcaide: cómo ella está cautiva del «marqués de Cádiz», quien la ha hecho bautizarse como «doña María de Alhama». Al final, el alcaide es conducido a Granada y ejecutado por orden del rey moro.



ROMANCES SOBRE MATERIA DE FRANCIA

Son numerosos los romances que recrean episodios de la literatura épica y caballeresca francesa, o que utilizan como protagonistas a personajes de ese mismo entorno. Suelen denominarse romances *carolingios*, por referirse la mayoría de ellos a personajes e historias de la corte de Carlomagno. Sin embargo, en esa materia supuestamente carolingia se han introducido también elementos de la leyenda artúrica (como los romances de Lanzarote, núms. 58 y 59) o desarrollos *sui generis* hispánicos basados más o menos lejanamente en el mundo carolingio (un buen ejemplo es nuestro núm. 47, donde se cuenta la muerte de un caballero inexistente en la épica francesa, pero cuyo nombre coincide con el de la espada de Roldán), o incluso cuentos folklóricos revestidos con un ropaje «francés» (como el núm. 50); además de otras historias procedentes de *roman* franceses que nada tienen que ver con Carlomagno (como nuestro núm. 61).

Un grupo hasta cierto punto coherente lo constituyen los que tratan el tema de Roncesvalles (núms. 45-49), aunque entre ellos se encuentran también mezclados los que desarrollan episodios que tienen su paralelo en la épica francesa y otros al parecer de creación hispánica.

45. RONCESVALLES

Ya comienzan los franceses con los moros pelear
2 y los moros eran tantos no los dejan resollar.
Allí habló Valdovinos bien oyeréis lo que dirá:
4 —¡Ay, compadre don Beltrán, mal nos va en esta batalla!
Más de sed que no de hambre a Dios quiero dar el alma;
6 cansado traigo el caballo, más el brazo del espada.
Roguemos a don Roldán que una vez el cuerno tanga:
8 oirlo ha el emperador qu'está en los puertos d'Aspra,

[45] Narra muy libremente la batalla de Roncesvalles, mezclando elementos provenientes de la épica francesa con otros específicos de la tradición carolingia hispánica. El desenlace, con el triunfo de los franceses, se aparta totalmente del primitivo.

Del romance conocemos dos versiones antiguas: la que aquí damos es la más larga, incluida en sendos pliegos de Madrid y de Cambridge (reproducimos el texto de este último); sin embargo, debió de ser más conocida otra breve, que comienza «Domingo era de Ramos» y se centra casi exclusivamente en la fuga del rey moro Marsín. Esta versión breve se imprimió en media docena de pliegos (hoy en Madrid, Praga y Cracovia) y en algunas de las principales colecciones de romances: el *Cancionero* s.a., el de 1550 y sus reediciones y la *Tercera Silva* de Zaragoza 1551. El romance debía de ser conocido ya a fines del siglo XV, cuando Diego de San Pedro contrahizo a lo amoroso las quejas del rey Marsín en un poema que empieza «Reniego de ti, Amor».

La única pervivencia en la tradición oral moderna son algunos versos insertos en versiones sefardíes orientales de otros romances de ambiente carolingio.

[1] Nótese que se identifica con *moros* a los habitantes de la Península, como en el núm. 48, *Cautiverio de Guarinos.* El tradicional antigalicismo de los romances del ciclo épico-carolingio se ve atemperado por la oposición entre franceses (cristianos) y españoles (moros), que hace que la narración se incline de parte de los cristianos... aunque sean franceses.

[2] *resollar*: literalmente 'resoplar'; quiere decir que no les daban respiro.

[3] *Valdovinos*: Baldwin, identificado como uno de los doce pares y cuyas aventuras tuvieron gran fortuna en la tradición hispánica, a juzgar por su aparición en otros romances como nuestro núm. 57, *Nuño Vero.*

[4] Se trata de *Bertran le Palazin*, el héroe carolingio del que trata el romance núm. 46, *La muerte de don Beltrán.* Se produce aquí el primer cambio de asonancia del romance.

[5] El verso es formulario y aparece en romances tan diversos como éste y el núm. 81, *Delgadina.*

[7] *Roldán*: otro de los doce pares, que en la tradición francesa es el único sobrino de Carlomagno y guía la retaguardia del ejército francés en el paso de Roncesvalles; *el cuerno*: es el Olifante, cuerno de guerra que Roldán debía tocar para pedir refuerzos; *tanga*: del verbo *tañer*, 'toque'.

[8] *puertos d'Aspra*: o de *Aspa*, en la actual provincia de Lérida. Se mencionan también en el romance núm. 11, *Sancho y Urraca.*

que más vale su socorro que toda nuestra sonada.—
Oído lo ha don Roldán en las batallas do estaba:
—No me lo roguéis, mis primos, que ya rogado me estaba;
mas rogadlo a don Renaldos que a mí no me lo retraiga:
ni me lo retraiga en villa ni me lo retraiga en Francia,
ni en cortes del emperador estando comiendo a la tabla,
que más querría ser muerto que sufrir tal sobarbada.—
Oído lo ha don Renaldo qu'en las batallas andaba;
comenzara a decir, estas palabras hablaba:
—¡Oh, mal oviesen franceses de Francia la natural!
Por tan pocos moros como éstos el cuerno mandan tocar;
que si me toman los corajes que me solían tomar
por éstos y otros tantos no me daré solo un pan.—
Ya le toman los corajes que le solían tomar:
así se entra por los moros como segador por pan,
así derriba cabezas como peras d'un peral.
Por Roncesvalles arriba los moros huyendo van;
allí salió un moro perro qu'en mal hora lo parió su madre:

[9] *sonada*: aféresis de *asonada*, 'reunión o concurrencia numerosa para conseguir tumultuaria o violentamente cualquier fin'.

[10] *en las batallas*: entiéndase 'en el lugar de la batalla, en su puesto de combate'.

[11] El apelativo de *mis primos* se justifica porque en la tradición hispánica se consideró a todos los doce pares como sobrinos de Carlomagno (en la francesa lo es sólo Roldán).

[12] *Renaldos*: es Reinaldos de Montalbán (o Renaut de Montauban), personaje de la épica francesa con leyenda propia, independiente de la gesta de Roncesvalles; se cuenta su historia en la *Chanson des quatre fils Aymon*. En la tradición hispánica se adscribió a la historia de Roncesvalles, haciéndolo rival de Roldán; *retraiga*: 'reproche, eche en cara'.

[14] Es decir, 'que no me lo eche en cara en ningún lugar ni circunstancia'. El *emperador* es Carlomagno; *tabla*: 'mesa'.

[15] *sobarbada*: 'reprensión con palabras ásperas'. En la *Chanson de Roland* se pone en boca del héroe una frase parecida: «mielz voeill murir qu'à huntage remaigne».

[18] *Francia la natural*: es expresión formularia. Vuelve la asonancia en *-á*, como en los tres primeros versos, pero las formas *madre*, *mate* y *delante* en 26-28 indican que los demás versos se dirían con *-e* paragógica.

[20] *corajes*: aquí en el sentido de 'furia guerrera'.

[21] 'Aunque fueran el doble de moros, no les concedería importancia', porque los atacaría sin miedo y los vencería con facilidad.

[23] *pan*: aquí 'cereal' y más específicamente 'trigo': se compara al guerrero cortando cabezas con un campesino segando trigo.

[26] El segundo hemistiquio es hipermétrico.

—¡Alcaria, moros, alcaria sí mala rabia vos mate!
Que sois ciento para uno, isles huyendo delante.
¡Oh, mal haya el rey Malsín que sueldo os manda dar!
¡Mal haya la reina mora que vos lo manda pagar!
¡Mal hayáis vosotros, moros, que las venís a ganar!—
De que esto oyeron los moros aun ellos volvido han
y a vueltas y revueltas los franceses huyendo van.
Atan bien se los esfuerza ese arzobispo Turpín:
—Vuelta, vuelta, los franceses, con corazón a la lid.
Más vale morir con honra que con deshonra vivir.—
Ya volvían los franceses con corazón a la lid,
tantos matan de los moros que no se puede decir.
Por Roncesvalles arriba huyendo va el rey Malsín,
caballero en una cebra no por mengua de rocín;
la sangre que dél salía las yerbas hace teñir,

[27] *alcaria*: proviene de la voz árabe *alcarr*, que era la que se daba para incitar a la lucha; la situación se entiende mejor teniendo en cuenta la táctica de *torna-fuye* que frecuentemente usaron los musulmanes en batalla, y que consistía en no cargar en formación cerrada, sino con idas y venidas, retirándose para luego volver a caer sobre el enemigo cuando avanzaba; *sí*: 'así'; nótese la semejanza del verso con el del núm. 55, *Julianesa*, «Arriba, *canes*, arriba / sí mala rabia os mate», que vendría a reforzar nuestra impresión de que los canes de allí son también *moros*.

[28] *isles*: 'vaisles, les vais'. El primer hemistiquio quiere decir que por cada cristiano hay cien moros.

[29] *Malsín*: es el nombre del moro, que coincide con el personaje de *Marsilio* de la épica francesa, llamado *Marsín* en fuentes hispánicas. En la forma con confusión de líquidas que aquí tenemos debió de influir la connotación negativa de la palabra *malsín*, 'delator, calumniador'.

[31] *las*: debe de tener como antecedente elíptico a *las monedas*. Nótese la insistencia en el carácter mercenario de las tropas musulmanas (vv. 29-31), cuando de los cristianos se da a entender que luchan por honor (vv. 12-15 y 18-21).

[34] *esfuerza*: 'da ánimos'; *Turpín*: es el obispo guerrero que acompaña a las tropas francesas. Nuevo cambio de asonancia.

[35] La repetición del verbo es un recurso formulístico frecuente en el romancero (véase, por ejemplo, su uso en el núm. 87, *El caballero burlado*).

[37] *con corazón*: 'valerosamente', ya que el corazón se consideraba el órgano en que residía el valor; *lid*: 'lucha'.

[38] *que no se puede decir*: 'que son incontables'.

[40] *cebra*: más que referirse al rayado equino africano, debe de estar aquí como nombre antiguo del onagro o asno salvaje; *rocín*: 'caballo joven'. No se entiende por qué monta un onagro pudiendo disponer de un caballo, aunque tal vez sea una forma de ridiculizar al personaje, presentándolo sobre una cabalgadura indigna.

las voces que iba dando al cielo quieren subir:
—Reniego de ti, Mahoma, y aun de cuanto hice en ti:
hícete el cuerpo de plata, pies y manos de marfil
y por más te honrar, Mahoma, la cabeza de oro te hice.
Sesenta mil caballeros ofrecílos yo a ti;
mi mujer, Abraima mora, ofrecióte treinta mil;
mi hija, Mataleona, ofrecióte quince mil.
De todos éstos, Mahoma, tan solo me veo aquí
y aun mi brazo derecho, Mahoma, no lo traigo aquí;
cortómelo el encantado, ese Roldán paladín,
que si encantado no fuera no se me fuera él así.
Mas yo me vo para Roma que cristiano quiero morir;
ése será mi padrino, ese Roldán paladín;
ése me bautizará, ese arzobispo Turpín.
Mas perdóname, Mahoma, que con cuita te lo dije,
que irme quiero a Roma, curar quiero yo de mí.

45 Se confunde a Mahoma con el dios de los musulmanes, a quienes éstos adorarían en figura de ídolo: de ahí que diga que lo mandó recubrir de materias preciosas. El mismo concepto de los moros como idólatras aparece en la *Chanson de Roland*, aunque en realidad el islamismo prohíbe terminantemente toda representación de personas o animales, precisamente para ahuyentar el peligro de idolatría; pero en la Edad Media es frecuente la identificación de infieles (musulmanes) con paganos, y de éstos con idólatras.

46 Se supone que se los ofreció para que lucharan en defensa de la fe islámica. Nótese que cada personaje ofrece, según su categoría, la mitad que su inmediato superior; se proyecta así hacia el campo de batalla la concepción jerárquica familiar.

47 *Abraima mora*: es reinterpretación significativa del nombre de la esposa de Marsín, que en la épica francesa es *Bramimonde.*

48 *Mataleona*: es aproximada traducción del nombre de *Corsaleon*, que aparece en algunas fuentes francesas como el de la hija de Marsín. Idéntico nombre tiene la amante de *Espinelo* en el romance del mismo título (núm. 62).

50 Hay una cierta comicidad cruel en este verso: el rey moro no sólo ha perdido a todos sus hombres, sino hasta un trozo de sí mismo.

52 *encantado*: da a entender unos supuestos poderes mágicos del héroe Roldán, que desde luego no aparecen para nada en la primitiva épica francesa.

55 Los proyectos de conversión de Marsín, que aquí tienen como función el acentuar la imagen ridícula del moro, pueden ser eco de un episodio de la épica francesa: en la *Chanson de Roland* el rey Marsilio escribe a su aliado Baligaut amenazándole con que si no le manda ayuda militar se convertirá al cristianismo.

56 *con cuita*: 'con pena', aquí más bien 'dejándome llevar por la desesperación'.

57 No se entiende bien el último verso, que parece contradictorio con el anterior, ya que *Roma* es el centro de la Cristiandad. Tal vez este topónimo haya emigrado del verso 53, desplazando a otro, y lo que diría el rey es que se retiraba a algún lugar del mundo musulmán para curarse.

46. LA MUERTE DE DON BELTRÁN

En los campos de Alventosa   mataron a don Beltrán.
2 Nunca lo echaron menos   hasta los puertos pasar;
siete veces echan suerte   quién lo volverá a buscar,
4 todas siete le cupieron   al buen viejo de su padre:
las tres fueron por malicia   y las cuatro por maldad.
6 Vuelve riendas al caballo   y vuélveselo a buscar,

[46] Pertenece al ciclo de Roncesvalles, por narrar la muerte de uno de los caballeros de Carlomagno.

Se nos han conservado dos versiones antiguas: la que aquí damos es la más larga, impresa en un pliego hoy en la British Library y en el *Cancionero de romances* de 1550. Sin embargo, la más conocida hubo de ser una versión más breve (que comienza en nuestro v. 8), que se imprimió —sola o glosada— en varios pliegos (de Praga, de la British Library y de Madrid), en el *Cancionero* s.a., en la *Primera Silva* de Zaragoza, en la de Barcelona de 1550, en el *Cancionero* de Sepúlveda y hasta el siglo XVII en la *Floresta* de Tortajada. Abundan además las citas de versos del romance en diversas fuentes, se hizo una refundición («Cuando de Francia partimos») en el siglo XVI y tuvo mucha fortuna editorial un *contrafactum* humorístico de la versión corta, que comienza «Por la dolencia va el viejo» y que, incluido ya en el *Cancionero* s.a., siguió reimprimiéndose en otras colecciones hasta bien avanzado el siglo XVI.

En la tradición oral moderna han pervivido algunos versos en Portugal y entre los sefardíes de Marruecos (en este caso como contaminación del también carolingio núm. 49, *Sueño de doña Alda*).

[1] *Beltrán*: es el héroe carolingio Bertran le Palazin, hijo de Bernart de Brubant y sobrino de Guillaume; aparece con frecuencia en el cantar francés protagonizado por este último héroe y se le menciona también como *Bertlane* en la nota emilianense relativa a Roncesvalles, que documenta la difusión en España de una tradición épica distinta de la de la *Chanson de Roland*. Más problemático es el topónimo *Alventosa*, que correspondería a un lugar de la provincia de Teruel o de Jaén, en todo caso muy alejado del escenario pirenaico de la gesta de Roncesvalles; Hernando Colón, en un *Itinerario* comenzado a escribir en 1517, hablando de las cercanías de Linares (Jaén), menciona «los campos de Alventoso, donde ovo una grande batalla entre moros y cristianos. En este campo está un castillo media legua de Linais [Linares] donde fue muerto don Beltrán». Ello parece indicar que el episodio épico de la muerte de don Beltrán en Roncesvalles se recreó en la tradición, trasladándolo a la tierra de luchas fronterizas en la Reconquista.

[2] *echaron menos*: 'echaron de menos, echaron en falta'. Los *puertos* serían los del Pirineo, en contraste con lo dicho en el verso anterior.

[4] La forma *padre* aquí (como *adelante*, *nasce*, etc.) indica el uso de *-e* paragógica en el resto de los versos.

[5] Quiere decir que las siete veces hicieron trampas al echar suertes, de manera que le correspondiese siempre al padre.

de noche por el camino, de día por el jaral.
8 Por la matanza va el viejo, por la matanza adelante,
los brazos lleva cansados de los muertos rodear;
10 no hallaba al que busca ni menos la su señal,
vido todos los franceses y no vido a don Beltrán.
12 Maldiciendo iba el vino, maldiciendo iba el pan,
el que comían los moros, que no el de la cristiandad;
14 maldiciendo iba el árbol que solo en el campo nasce,
que todas las aves del cielo allí se vienen a asentar,
16 que de rama ni de hoja no lo dejaban gozar;
maldiciendo iba el caballero que cabalgaba sin paje:
18 si se le cae le lanza no tiene quien se la alce
y si se le cae la espuela no tiene quien se la calce;
20 maldiciendo iba la mujer que tan sólo un hijo pare:

[7] *jaral*: es actualmente 'campo de jaras', un tipo de arbusto, pero aquí podría estar en el sentido etimológico de 'montículo'. Es verso formulario, que se usa para indicar que se viaja a escondidas: por el camino de noche, cuando no va nadie por él, y de día campo a través para no encontrar a otros transeúntes.

[8] *matanza*: se refiere a los cuerpos de los guerreros muertos en Roncesvalles. Es éste el verso inicial de la versión corta y el más conocido del romance; muy popular fue también otro verso que no está en las versiones primitivas de este romance pero se usó como proverbial para indicar una situación confusa que propicia el escamoteo de algo: «con la grande polvareda / perdieron a don Beltrán».

[9] Se supone que porque va dando la vuelta a todos los cadáveres, tratando de reconocer el rostro de su hijo.

[11] La mención explícita de *los franceses* aquí, junto con la de don Beltrán en el primer verso, son los detalles que permiten identificar el romance como carolingio.

[13] Maldecir el vino y el pan equivale a maldecir la vida misma, ya que son la base del sustento; maldición agravada además por ser el pan y el vino las especies que se convierten en el cuerpo y la sangre de Cristo en la liturgia de la Consagración. De ahí el eufemismo encaminado a suavizar la casi sacrílega maldición: no maldice el pan de los cristianos (susceptible de convertirse en el cuerpo de Cristo), sino el de los moros, que nunca será usado para ese fin sagrado.

[19] Las dos maldiciones paralelísticas (vv. 14-16 y 17-19) son preludio de la tercera (vv. 20-21), que es la verdaderamente importante: el árbol solitario y el caballero sin servidor se encuentran tan desvalidos como el hombre a quien su mujer dio un solo hijo, sin segundón que vengue la muerte del unigénito. Se trata, por tanto, de resaltar el desvalimiento del viejo flaco de fuerzas que ha perdido a su único hijo.

[20] La maldición del caballero anciano contra su mujer por no haberle dado más hijos varones, que defiendan con las armas el honor familiar, aparece en otros romances, como por ejemplo el inicio de *La doncella guerrera* (núm. 92). Además, la maldición a la mujer unípara, junto con la del pan y el vino, constituyen los únicos versos de *La muerte de don Beltrán* que han pervivido en la tradición moderna, insertos en versiones sefardíes del núm. 49, *El sueño de doña Alda*.

si enemigos se lo matan no tiene quien lo vengar.
A la entrada de un puerto, saliendo de un arenal
vido en esto estar un moro que velaba en un adarve;
hablóle en algarabía como aquel que bien la sabe:
—Por Dios te ruego, el moro, me digas una verdad:
caballero de armas blancas si lo viste acá pasar;
y si tú lo tienes preso a oro te lo pesarán
y si tú lo tienes muerto désmelo para enterrar,
pues que el cuerpo sin el alma sólo un dinero non vale.
—Ese caballero, amigo, dime tú qué señas trae.
—Blancas armas son las suyas y el caballo es alazán,
en el carrillo derecho él tenía una señal
que siendo niño pequeño se la hizo un gavilán.
—Este caballero, amigo, muerto está en aquel pradal.
Las piernas tiene en el agua y el cuerpo en el arenal,
siete lanzadas tenía desde el hombro al carcañal

[22] *puerto*: debería ser de montaña, como en verso 2. Pero el *arenal* aquí y el *agua* en el verso 35 parecen sugerir que están a la orilla del mar (a menos que allí el agua sea la de un río). En cualquier caso, es una muestra más de la «deslocalización» del episodio, que inicialmente debería suceder en los Pirineos, pero que se sitúa en un ambiguo lugar imaginario, mitad mar mitad montaña, escarpado pero con castillos (v. 23), con jaras y arenales, con un topónimo andaluz y una alusión a los franceses que evoca tierras más norteñas.

[23] *velaba*: entiéndase 'vigilaba'; *adarve*: 'camino en lo alto de una fortificación'. La escena supone la existencia de un inverosímil castillo moro nada menos que en Roncesvalles; pero recuérdese la alusión a un castillo en «los campos de Alventoso» hecha por Colón.

[24] *algarabía*: aquí en su sentido etimológico de 'lengua árabe'.

[26] *armas blancas*: 'las que antiguamente llevaba el caballero novel, sin empresa en el escudo hasta que la ganase por su esfuerzo'.

[29] Es decir, 'no tiene ningún valor'.

[31] *alazán*: 'de pelo rojizo'.

[33] *gavilán*: 'ave usada en la caza de cetrería'.

[34] *pradal*: 'prado'.

[35] La aparición de un cadáver en posición similar y con heridas semejantes se da con formulaciones no muy lejanas a éstas en versiones modernas de *La vuelta del hijo maldecido* y *El sueño de doña Alda*; aunque en esos textos modernos la mención de la herida causada por el gavilán (vv. 32-33), que aquí es signo de reconocimiento, ha dado pie a una hermosa hipérbole: las heridas del caballero muerto son tan grandes que «por la más chiquita de ellas / entra y sale un gavilane».

[36] *lanzadas*: 'heridas de lanza'; *carcañal*: 'talón, parte posterior de la planta del pie'.

y otras tantas su caballo desde la cincha al pretal.
No le des culpa al caballo que no se la puedes dar,
que siete veces lo sacó sin herida y sin señal
y otras tantas lo volvió con gana de pelear.

37 *cincha*: 'faja con que se asegura la silla sobre el caballo'; *pretal*: 'correa que rodea el pecho del caballo'.

40 Quiere decir que sus heridas no se debieron a un fallo del caballo, que no le supiera sacar de peligro, sino al arrojo del guerrero, empeñado en volver una y otra vez a la lucha.

47. BELERMA

—Oh, Belerma, oh Belerma, por mi mal fuiste engendrada,
que siete años te serví sin de ti alcanzar nada;
agora que me querías muero yo en esta batalla.
No me pesa de mi muerte aunque temprano me llama,
mas pésame que de verte y de servirte dejaba.
Oh, mi primo Montesinos, lo que agora yo os rogaba
que cuando yo fuere muerto y mi ánima arrancada

[47] Es una buena muestra de la reelaboración de temas carolingios en la tradición hispánica, incluyendo la invención de nuevos episodios y personajes ausentes en la épica y la novela caballeresca francesas. Aquí se recrea la derrota de Roncesvalles, centrándose en la muerte de un caballero llamado Durandarte (nombre que en la épica francesa es el de la espada de Roldán), primo de Montesinos (protagonista de otros romances, como el núm. 52, *Montesinos vengador de su padre*), a quien se supone también caballero de la corte de Carlomagno. Antes de morir, Durandarte encarga a su primo que le arranque el corazón y se lo lleve como muestra de amor a Belerma, la dama a la que servía.

El romance se publicó, solo o glosado, en diversos pliegos (se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid, en Praga, en la British Library y en Lisboa) y se incluyó también en el *Cancionero de romances* s.a., y, amplificado, en el de 1550 (es la versión que damos) y en la *Tercera Silva* de 1551; hay también un *contrafactum* que nos ha llegado en varios manuscritos. Debió de ser conocidísimo, pues de lo contrario no hubiera tenido ninguna gracia para los lectores de principios del siglo XVII la prolongada broma que sobre él hace Cervantes en el episodio de la cueva de Montesinos del *Quijote* (II, 23); ya Avellaneda había recordado el romance en su obra (cap. 23), y Góngora escribe en 1582 un divertido romance satírico en el que la doña Alda de nuestro texto número 49 aconseja a Belerma que le devuelva el corazón a Montesinos, se olvide del amor del caballero y tome como amante a un clérigo, porque «armados hombres queremos, / armados pero desnudos».

Existe también otro romance sobre el mismo asunto, que comienza «Muerto yace Durandarte» y está en varios pliegos, en el *Cancionero general de obras nuevas* (1554) y en la *Rosa de amores* de Timoneda. En la *Floresta* de Tortajada (Valencia, 1646) se incluye una refundición de este último romance y *Belerma*, de la cual parecen derivar la versión de *Durandarte envía su corazón a Belerma* recogida a principios de siglo entre los gitanos andaluces y algunos textos recogidos en Asturias.

1 Es Durandarte moribundo el que habla. *Belerma* es su amada.

2 *serví*: en el sentido amoroso.

3 *batalla*: se refiere a la de Roncesvalles.

5 *mas*: adversativo, 'pero, sin embargo'. Lo que quiere decir es que no siente tanto morir como no poder seguirle mostrando su amor.

vos llevéis mi corazón adonde Belerma estaba
y servilda de mi parte como de vos yo esperaba
y traelde a la memoria dos veces cada semana
y diréisle que se acuerde cuán cara que me costaba
y dalde todas mis tierras, las que yo señoreaba:
pues que yo a ella pierdo, todo el bien con ella vaya.
Montesinos, Montesinos, mal me aqueja esta lanzada;
el brazo traigo cansado y la mano del espada;
traigo grandes las heridas, mucha sangre derramada,
los estremos tengo fríos y el corazón me desmaya.
¡Que ojos que nos vieron ir nunca nos verán en Francia!
Abracéisme, Montesinos, que ya se me sale el alma;
de mis ojos ya no veo, la lengua tengo turbada.
Yo vos doy todos mis cargos, en vos yo los traspasaba.
—El Señor en quien creéis, Él oiga vuestra palabra.—
Muerto yace Durandarte al pie d'una alta montaña;
llorábalo Montesinos que a su muerte se hallara:

[8] El enviar el corazón del caballero muerto a la amada no es excepcional en la novela caballeresca: también Amadís le encarga a su escudero Gandalín que lo haga si muere en una de sus aventuras. Éstos son los versos que Cervantes hace repetir al encantado Durandarte (convertido en la estatua yacente de sí mismo) en la cueva de Montesinos. Pero allí se añade al final el verso «sacándomele del pecho / ya con puñal, ya con daga», eco de nuestros versos 26-27. El ripio de la daga debió de hacerle especial gracia a Cervantes, quien, además de parodiarlo en ese verso, no pierde la oportunidad de prolongar la broma: un momento antes, don Quijote ha preguntado a Montesinos si era verdad que había «sacado de la mitad del pecho, con una pequeña daga, el corazón de su grande amigo Durandarte», a lo cual él responde «que en todo decían verdad sino en la daga, porque no fue daga, ni pequeña, sino un puñal buido más agudo que una lezna», lo cual da pie a Sancho para especular sobre quién pudo ser el fabricante de tan estupendo puñal.

[13] Juega con el doble sentido de *bien* 'dicha' y 'posesión, propiedad': 'puesto que voy a perderla (a ella, que es mi mayor bien), que se quede con todos mis bienes'.

[15] Entiéndase: 'traigo cansados el brazo y la mano de la espada', es decir, la derecha.

[17] *estremos*: 'extremidades', los brazos y las piernas.

[18] El hermoso verso fue proverbial en los siglos de oro, usado hasta la saciedad para referirse (por lo general de modo irónico) a algo irremisiblemente perdido.

[21] *cargos*: no es fácil saber si se refiere a 'encargos' (los que acaba de hacerle) u 'honores y dignidades', o tal vez 'cargos de conciencia, pecados', y entonces lo que le pide es que —ya que no puede confesarse— tome su primo sobre su conciencia sus pecados, para pedir perdón a Dios por ellos.

[22] 'que Dios te escuche'.

quitándole está el almete, desciñéndole el espada,
hácele la sepultura con una pequeña daga,
sacábale el corazón como él se lo jurara
para llevar a Belerma como él se lo mandara.
Las palabras que le dice de allá le salen del alma:
—¡Oh, mi primo Durandarte, primo mío de mi alma!
Espada nunca vencida, esfuerzo do esfuerzo estaba,
quien a vos mató, mi primo, no sé por qué me dejara.

[25] *almete*: 'pieza de la armadura que cubría la cabeza'.

[27] La formulación de los versos 23-24 y las ideas de los 25-27 son prácticamente idénticas a las del inicio «Muerto yace Durandarte».

[31] *esfuerzo*: aquí en el sentido de;'valor guerrero'.

[32] Montesinos hace un tópico elogio del difunto, ponderando sus virtudes guerreras e incidiendo en la idea de 'ojalá hubiera muerto yo también'.

48. CAUTIVERIO DE GUARINOS

Mala la vistes, franceses, la caza de Roncesvalles:
don Carlos perdió la honra, murieron los doce pares,
cautivaron a Guarinos, almirante de las mares.
Los siete reyes de moros fueron en su cautivare;
siete veces echan suertes cuál d'ellos lo ha de llevare,
todas siete le cupieron a Marlotes el infante.

[48] El comienzo con la mención de Roncesvalles encuadra el romance en el marco carolingio, pero su contenido parece mayoritariamente inspirado en poemas épicos ajenos al ciclo, como las *Enfances de Vivien* y *Oigier le danois.*

El romance fue muy conocido en los siglos de oro: hay un *contrafactum* ya en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, aparece en numerosos pliegos, estuvo en el *Libro de los cincuenta romances* (hacia 1525), lo incluyen el *Cancionero de romances* s.a. (es la versión que damos) y el de 1550, y todavía en los siglos XVII y XVIII se imprimió en la *Floresta* de Tortajada; también en el siglo XVII se imprimen romances que se inspiran en éste o lo refunden («Mala la hubisteis, franceses, / la noche de los ataques» y «Mala la hubisteis, franceses, / sobre el sitio de Valencia»); hay además numerosas citas en ensaladas y obras de teatro.

En la tradición oral moderna sólo ha perdurado entre los sefardíes de Marruecos (a veces contaminado con nuestro núm. 49, *El sueño de doña Alda*) y en una única versión gitana. Una curiosa pervivencia oral del romance hay en ruso: al parecer, a comienzos del siglo XIX se cantaba en el norte de Rusia y en Siberia una traducción hecha a finales del XVIII por un historiador y escritor romántico.

[1] El comienzo «Mala la *vistes*» se da en el pliego de Praga y en el *Cancionero de romances*, que tal vez utiliza ese pliego u otro similar como fuente. En el resto de las fuentes impresas y en varias citas áureas es «Mala la *hubisteis*». Para la expresión *la caza de Roncesvalles* véase nuestro núm. 49, *El sueño de doña Alda.* El verso debió de ser muy conocido; por ejemplo, lo canta un campesino en el *Quijote* (II, 9) con la variante «Mala la hubisteis, franceses, / *en esa* de Roncesvalles», y al oírlo comenta Sancho: «¿qué hace a nuestro propósito *la caza* de Roncesvalles?».

[2] *don Carlos*: es, naturalmente, Carlomagno.

[3] El personaje de *Guarinos* (que aparece en otros romances, como *Guarinos y Floripas*) podría ser eco del duque Garinus de Lotharingia, que el arzobispo Turpín menciona entre los muertos de Roncesvalles; o bien del héroe Garin d'Anséune, hijo de Almerique de Narbona y torturado por los musulmanes.

[6] *Marlotes*: la terminación en *-s* (y más aún en *-os*) es típica de los nombres carolingios (igual en *Guarinos* como *Arnaldos*, *Gerineldos*, etc.), resto de la terminación de nominativo latino; por otra parte, recuérdese que *marlota* es arabismo para referirse a una 'vestidura morisca a modo de sayo con que se ciñe y ajusta el cuerpo'. Llama la atención, además, el gusto por los inicios en *Mar-* que presentan los nombres de moros carolingios: véase el *Marsín* o *Marsilio* de la *Chanson de Roland* y del romance núm. 45, *Roncesvalles.*

Más lo preciaba Marlotes que Arabia con su ciudade;
dícele d'esta manera y empezóle de hablar:
—Por Alá te ruego, Guarinos, moro te quieras tornar;
de los bienes d'este mundo yo te quiero dar asaz:
las dos hijas que yo tengo ambas te las quiero dar,
la una para el vestir, para vestir y calzare,
la otra para tu mujer, tu mujer la naturale;
darte he en arras y dote Arabia con su ciudade,
si más quisieses, Guarinos, mucho más te quiero dare.—
Allí hablara Guarinos, bien oiréis lo que dirá:
—No lo mande Dios del cielo ni Santa María su madre,
que deje la fe de Cristo por la de Mahoma tomar,
que esposica tengo en Francia, con ella entiendo casar.—
Marlotes con gran enojo en cárceles lo manda echar
con esposas en las manos porque pierda el pelear,
el agua fasta la cinta porque pierda el cabalgar,
siete quintales de fierro desde el hombro al calcañar;
en tres fiestas que hay'n el año le mandaba justiciar:
la una Pascua de mayo, la otra por Navidad,

[7] Usa la mención de *Arabia* como paradigma de riqueza, para ponderar lo mucho que apreciaba la suerte de apresar a Guarinos; igual en el verso 14, para ponderar la esplendidez del regalo.

[8] Desde este verso hasta el 11 debía usarse la *-e* paragógica; lo mismo en el 16 y a partir del 18.

[9] El verso es hipermétrico; no lo sería suprimiendo el primer *te*.

[10] *asaz*: 'bastante'.

[12] O sea, para que le sirva calzándole y poniéndole los vestidos, que eran labores que ejecutaban los criados.

[13] *mujer naturale*: 'mujer legítima'.

[14] *arras*: es propiamente 'donación que el esposo hace a la esposa con ocasión del matrimonio'; *dote*: 'caudal que lleva la mujer cuando se casa'. Parece que, en el colmo de la generosidad, el suegro moro se ofrece no sólo para dotar espléndidamente a su hija, sino para poner de su peculio la parte que le correspondería aportar al marido (arras); aunque tampoco podemos olvidar que la expresión *arras y dote* es prácticamente formulística. De nuevo usa la formulación del hemistiquio 7*b* con valor ponderativo.

[17] 'Dios no lo quiera'.

[19] *esposica*: entiéndase 'desposada, prometida', con diminutivo afectivo; *entiendo*: 'tengo la intención de'.

[22] *cinta*: 'cintura'. Las lesiones que le produzca la tortura de estar sumergido siempre en agua le imposibilitarán para cabalgar.

[23] *quintal*: 'medida de peso, equivalente a unos 46 kilogramos'; *calcañar*: 'talón, parte posterior de la planta del pie'.

[24] *justiciar*: aquí entiéndase 'dar tormento'.

[25] *Pascua de mayo*: la Pascua Granada o de Pentecostés, que se celebra cincuenta días después de la Pascua Florida mencionada en el verso siguiente (por tanto, en los meses de mayo o junio).

la otra Pascua de Flores, esa fiesta general.
Vanse días, vienen días, venido era el de San Juan
donde cristianos y moros hacen gran solenidad;
los cristianos echan juncia y los moros arayhán,
los judíos echan eneas por la fiesta más honrar.
Marlotes con alegría un tablado mandó armar,
ni más chico ni más grande que al cielo quiere llegar.
Los moros con alegría empiézanle de tirar:
tira el uno, tira el otro, no llegan a la mitad.
Marlotes con enconía un plegón mandara dar:
que los chicos no mamasen ni los grandes coman pan
fasta que aquel tablado en tierra haya d'estar.
Oyó el estruendo Guarinos en las cárceles do está:
—Oh, válasme Dios del cielo y Santa María su madre,
o casan hija de rey o la quieren desposar
o era venido el día que me suelen justiciar.—
Oído lo ha el carcelero que cerca se fue a hallar:
—No casan hija de rey ni la quieren desposar
ni es venida la Pascua que te suelen azotar,
mas era venido un día el cual llaman de Sant Juan,
cuando los que están contentos con placer comen su pan.
Marlotes de gran placer un tablado mandó armar;

[26] *Pascua de Flores*: o Pascua Florida es la de la Resurrección de Jesucristo, que se celebra coincidiendo con la primera luna llena de primavera (entre el 21 de marzo y el 25 de abril). Le tortura en las fiestas cristianas más importantes, para obligarle a que se convierta.

[27] El primer hemistiquio es fórmula frecuente para indicar el paso del tiempo. Para la celebración de San Juan por los musulmanes véase el núm. 39, *Pérdida de Antequera*.

[29] *juncia*: 'planta herbácea y olorosa, con cañas de ochenta a ciento veinte centímetros de alto'; *arayhán*: 'arrayán, arbusto oloroso de ramas flexibles'.

[30] *eneas*: 'anea, planta que crece en los sitios pantanosos, con tallos cilíndricos de hasta tres metros de altura'. Nótese que en este verso y el anterior se mencionan plantas cuyos tallos son susceptibles de ser utilizados para fabricar *cañas* o lanzas arrojadizas, aptas para juegos de tablado: por tanto hemos de entender *echan* como 'arrojan a modo de lanzas, en deporte caballeresco'.

[31] *tablado*: 'armazón o castillete contra el cual los caballeros arrojaban lanzas hasta derribarlo, en las fiestas caballerescas medievales'.

[32] Como si dijera: 'que llega al cielo, ni más ni menos', para ponderar la magnitud del tablado.

[35] *enconía*: 'animadversión, rencor', y aquí, más precisamente, 'rabia, enojo'; *plegón*: 'pregón', con confusión de líquidas (aquí y en el v. 50).

[37] O sea, que ayunasen todos sin excepción (incluidos los niños de pecho) hasta que se derribase el tablado.

el altura que tenía al cielo quiere allegar.
Hanle tirado los moros, no le pueden derribar,
Marlotes de enojado un plegón mandara dar:
que ninguno no comiese fasta habello de derribar.—
Allí respondió Guarinos, bien oiréis qué fue a hablar:
—Si vos me dais mi caballo en que solía cabalgar
y me diésedes mis armas las que yo solía armar
y me diésedes mi lanza la que solía llevar
aquellos tablados altos yo los entiendo derribar
y si no los derribase que me mandasen matar.—
El carcelero qu'esto oyera comenzóle de hablar:
—Siete años había, siete, que estás en este lugar,
que no siento hombre del mundo que un año pudiese estar
y aún dices que tienes fuerza para el tablado derribar.
Mas espera tú, Guarinos, que yo lo iré a contar
a Marlotes el infante por ver lo que me dirá.—
Ya se parte el carcelero, ya se parte, ya se va;
como fue cerca del tablado a Marlotes fue a hablar:
—Unas nuevas vos traía, queráismelas escuchar:
sabe que aquel prisionero aquesto dicho me ha,
que si le diesen su caballo el que solía cabalgar
y le diesen las sus armas que él se solía armar
que aquestos tablados altos él los entiende derribar.—
Marlotes de qu'esto oyera d'allí lo mandó sacar;
por mirar si en caballo él podría cabalgar
mandó buscar su caballo y mandáraselo dar
que siete años son pasados que andaba llevando cal.
Armáronlo de sus armas, que bien mohosas están.
Marlotes desque lo vido con reir y con burlar
dice que vaya al tablado y lo quiera derribar.

[56] El verso es hipermétrico; no lo sería con «yo los *quiero*...». Y lo mismo en el verso 70: «él los *quiere*...»; curiosamente, en el verso 77 es «y lo *quiera*», cuando la medida del verso admitiría «y lo *entienda*».

[60] *no siento*: 'no he oído de'. Ningún hombre ha podido estar allí un año porque todos han muerto antes.

[65] *como*: 'tan pronto como'. El primer hemistiquio es hipermétrico; no lo sería con «como fue *cerca el*...».

[74] El fino caballo había sido utilizado como bestia de carga para acarrear cal: los malos tratos no sólo se han infligido al caballero, sino también a su montura, en ambos casos con la intención de impedirles el ejercicio caballeresco.

Guarinos con grande furia un encuentro le fue a dar
que más de la meitad d'él en el suelo fue a echar.
Los moros de que esto vieron todos le quieren matar;
Guarinos, como esforzado, comenzó de pelear
con los moros, que eran tantos qu'el sol querían quitar;
peleara de tal suerte que él se hubo de soltar
y se fuera a su tierra, a Francia la natural.
Grandes honras le hicieron cuando le vieron llegar.

[78] *furia*: se refiere a la furia guerrera, ímpetu belicoso que constituye una virtud del caballero; para la misma idea, véanse los *corajes* de Reinaldos en el núm. 45, *Roncesvalles*; *encuentro*: 'encontronazo, golpe producto de un choque'.

[81] *esforzado*: 'animoso'.

[82] Es decir, que eran tan numerosos que quitaban la luz del sol.

[83] *soltar*: 'liberar'.

[84] *Francia la natural* es fórmula acuñada.

49. SUEÑO DE DOÑA ALDA

En París está doña Alda, la esposa de don Roldán,
trecientas damas con ella para la acompañar;
todas visten un vestido, todas calzan un calzar,
todas comen a una mesa, todas comían de un pan
sino era doña Alda que era la mayoral.
Las ciento hilaban oro, las ciento tejen cendal,
las ciento tañen instrumentos para doña Alda holgar.
Al son de los instrumentos doñ'Alda adormido se ha;
ensoñado había un sueño, un sueño de gran pesar.
Recordó despavorida y con un pavor muy grande,
los gritos daba tan grandes que se oían en la ciudad.
Allí hablaron sus doncellas, bien oiréis lo que dirán:
—¿Qué es aquesto, mi señora? ¿Quién es el que os hizo mal?
—Un sueño soñé, doncellas, que me ha dado gran pesar:
que me veía en un monte en un desierto lugar;
de so los montes muy altos un azor vide volar,

[49] Recoge el episodio en que Alda recibe la noticia de la muerte de Roldán, según se narra en algunas refundiciones tardías de la gesta de Roncesvalles, como la *Chanson de Roland* rimada del siglo XII o el *Ronsasvals* provenzal. (En la *Chanson de Roland* primitiva, en cambio, no aparece el sueño présago de Alda, aunque sí su muerte al saber el desastrado fin de Roldán.)

La única versión antigua del romance es la del *Cancionero* de 1550. En la tradición oral moderna sólo se ha conservado entre los sefardíes de Oriente y de Marruecos (en la grabación incluimos una versión de Tetuán).

[1] *Alda*: forma hispánica del nombre de *Aude*, la prometida de Roldán; *esposa*: en el sentido de 'desposada', es decir, 'prometida en matrimonio', ya que Alda y Roldán aún no estaban casados.

[3] *un*: entiéndase 'uno mismo, idéntico'.

[4] *de un pan*: 'una misma comida'. El séquito de damas aparece también en el *Ronsasvals* provenzal, mientras que en la *Chanson de Roland* rimada del siglo XII la acompañan caballeros. Este y otros detalles muestran un cierto acercamiento del romance hacia la *chanson de femme*, distanciándose del ambiente épico.

[5] *mayoral*: 'superior de una comunidad'. La superioridad de Alda sobre las damas de su séquito se manifiesta por ser la única que no va uniformada.

[6] *cendal*: 'tela de seda o lino muy delgada'. El hilar y tejer son ocupaciones típicamente femeninas, de casi obligada mención en las *chansons de femme*. En el *Ronsasvals* las damas aparecen en la también femenina actividad de peinarse.

[7] *holgar*: aquí 'entretener, divertir'.

[10] *recordó*: 'despertó'.

[16] *azor*: 'ave rapaz usada en cetrería'.

tras dél viene una aguililla que lo ahínca muy mal;
el azor, con grande cuita, metióse so mi brial;
el aguililla, con grande ira, de allí lo iba a sacar.
Con las uñas lo despluma, con el pico lo deshace.—
Allí habló su camarera, bien oiréis lo que dirá:
—Aquese sueño, señora, bien os lo entiendo soltar:
el azor es vuestro esposo que viene de allén la mar,
el águila sodes vos con la cual ha de casar
y aquel monte es la iglesia donde os han de velar.

[17] *aguililla*: entiéndase 'águila joven'; *ahínca*: 'aprieta, estrecha, acosa'. El motivo del ave cetrera (halcón, azor, etc.) que ataca y mata a un águila es tan antiguo que ya se usa en la tragedia *Los persas* de Esquilo (siglo V a.C.) y reaparece en diversas fuentes medievales en dos variedades: como ejemplo del inferior que se rebela contra su superior (ya que el águila es símbolo de la autoridad real) y como augurio de un desastre que se avecina. En este último sentido lo usa Esquilo y aparece aquí, pero nótese que en el romance se han invertido los papeles: es el águila la que ataca al azor, y ello no es irrelevante. Mientras que en Esquilo lo inquietante de la visión es que el águila (ave de Zeus y símbolo de la realeza) es vencida por un ave inferior (lo cual augura en la tragedia la caída del imperio persa en manos de los griegos), en el romance el poderío del azor (los franceses) es vencido y destruido por una joven pero prometedora *aguililla* (hispánica). El augurio adquiere así un doble significado, en dos niveles distintos: en el de la ficción, anuncia a Alda la derrota francesa y la muerte de Roldán; en el de la profecía política, le sirve al narrador para comunicar a los receptores el futuro de preponderancia de los españoles (águilas, aunque todavía inmaduras) sobre los franceses (sólo azores). La inversión de papeles de las aves se utiliza, por tanto, como un detalle profético antifrancés desde la óptica de un narrador español (no olvidemos que el texto está impreso en el siglo XVI).

[18] *cuita*: 'ansia, anhelo'; *so*: 'bajo'; *brial*: 'vestido femenino de tela rica, que cubría de la cintura a los pies'. El meterse bajo las faldas de una dama equivale a pedirle protección; véase un ejemplo de lo mismo en nuestro núm. 2, *Quejas de doña Lambra.*

[20] La forma *deshace* indica el uso de *-e* paragógica en los demás versos.

[21] *camarera*: 'mujer de respeto entre las que sirven en las casas principales'; pero la *camarera mayor* era la primera dama de la reina, y seguramente en sentido similar está aquí. En la refundición rimada de la *Chanson de Roland* quien interpreta el sueño de Alda es el mago Amaugis, mientras que en el *Ronsasvals* es una de las damas, como aquí.

[22] *soltar*: 'explicar, descifrar'.

[23] *allén*: 'el otro lado de'.

[25] *velar*: aquí 'celebrar la ceremonia nupcial de las velaciones', consistente en cubrir a los contrayentes con un velo durante la misa de bodas. La interpretación tranquilizadora aparece también en el *Ronsasvals*, pero allí lo que se augura es simplemente el retorno de Roldán; mientras que en la refundición rimada de la *Chanson* el mago interpreta el sueño como un menos halagüeño anuncio de la existencia de otros amores del héroe.

—Si así es, mi camarera, bien te lo entiendo pagar.—
Otro día de mañana cartas de fuera le traen;
tintas venían de dentro, de fuera escritas con sangre:
que su Roldán era muerto en la caza de Roncesvalles.

[26] *bien te lo entiendo pagar*: 'bien te recompensaré'.

[28] La carta sangrienta es motivo que aparece en otros romances, como nuestro núm. 38, *El moro de Antequera*.

[29] *caza*: más bien en el sentido de 'seguimiento, persecución', que en el estrictamente cinegético, que implicaría una metáfora cruel. La expresión *la caza de Roncesvalles* debió de ser proverbial para referirse a esa batalla, ya que aparece también en el primer verso del núm. 48, *Cautiverio de Guarinos*.

50. INFANCIA Y VENGANZA DE GAIFEROS

TEXTO A

INFANCIA DE GAIFEROS

Estábase la condesa en su estrado asentada,
2 tisericas de oro en mano su hijo afeitando estaba;
palabras le está diciendo, palabras de gran pesar,
4 las palabras eran tales que al niño hacen llorar:
—Dios te dé barbas en rostro y te haga barragán;
6 déte Dios ventura en armas como al paladín Roldán,
por que vengases, mi hijo, la muerte de vuestro padre.
8 Matáronlo a traición por casar con vuestra madre;

[50] Los dos romances que siguen son un buen ejemplo de la invención de temas pseudocarolingios en el romancero castellano. En este caso, el autor inicial tomó materiales de un cuento folklórico como base de dos romances (que constituyen uno la continuación del otro), ambientándolos convencionalmente en un entorno carolingio por el fácil procedimiento de dar a los protagonistas nombres relacionados con esa tradición épico-novelesca.

Los dos romances se imprimieron uno a continuación del otro en el *Cancionero de romances* s.a. (son éstas las versiones que damos), en el de 1550 y sus reediciones y en la *Tercera Silva*, además de en pliegos de Madrid y Praga (de uno de éstos debió de tomarlos el *Cancionero* s.a.); significativamente, en la tradición oral moderna (de la que damos una versión de Asturias) los dos romances suelen aparecer unidos, ya que los lectores y cantores debieron de entenderlos siempre como un todo.

1 *estrado*: aquí, más que 'tarima' será 'habitación de las damas'.

2 *afeitando*: 'componiendo, aderezando, hermoseando'. Obsérvese que estos dos versos tienen asonancia en *-áa*, mientras que a partir del siguiente es en *-á(e)*, como en *La venganza de Gaiferos* que le sigue.

5 *barragán*: 'esforzado, valiente'. Lo que quiere decir es que ojalá Dios permita que el niño llegue a mayor.

6 *ventura en armas*: 'suerte en la lucha'; *Roldán*: se refiere, naturalmente, al héroe épico sobrino de Carlomagno, muerto en Roncesvalles, a quien menciona como paradigma de caballero valeroso y con éxitos guerreros, dando de paso otro toque carolingio al romance. El verso era usado como frase proverbial y así lo documenta la *Crónica* de Bernal Díaz del Castillo en boca de Hernán Cortés.

7 La forma *padre* aquí y en los versos 18 y 54 (lo mismo que *madre* en los vv. 8, 13, 26, 29 y 55, *parte* en el v. 9 y *hace* en el v. 44) demuestran el uso de *-e* paragógica en el resto de los versos.

8 No queda claro en las versiones antiguas el sentido de *por*: puede ser

ricas bodas me hicieron en las cuales Dios no ha parte,
ricos paños me cortaron, la reina no los ha tales.—
Maguera pequeño, el niño bien entendido lo ha;
allí respondió Gaiferos, bien oiréis lo que dirá:
—Así ruego a Dios del cielo y a Santa María su madre.—
Oído lo había el conde en los palacios do está:
—Calles, calles, la condesa, boca mala sin verdad,
que yo no matara el conde ni lo hiciera matar
mas tus palabras, condesa, el niño las pagará.—
Mandó llamar escuderos, criados son de su padre,
para que lleven al niño que lo lleven a matar;
la muerte qu'él les dijera mancilla es de la escuchar:
—Córtenle el pie del estribo, la mano del gavilán,
sáquenle ambos los ojos por más seguro andar
y el dedo y el corazón traédmelo por señal.—

causal, y entonces deberíamos entender 'mataron a tu padre *porque* casó con tu madre'; pero si lo entendemos como final, el sentido cambia: 'mataron a tu padre *para* casarse [el matador] con tu madre'; así Galván sería el esposo actual de la condesa y padrastro del niño Gaiferos, cosa que no se dice explícitamente en el texto antiguo, pero sí en las versiones modernas (véase el v. 5 de nuestro texto oral).

[9] Resultaría muy irreverente entender aquí 'que ni Dios tiene bodas como ésas'; más bien será 'que Dios no intervino en ellas', porque acabaron trágicamente.

[10] Se entiende 'me hicieron ricos vestidos', para la boda. Dice «la reina no los ha tales» porque eran tan valiosos que ni una reina los tenía iguales.

[11] *maguera*: 'aunque'.

[12] *Gaiferos*: es el antiguo Waltarius de Aquitania (o de España), nombre del protagonista de un poema alemán (siglo IX o X) probablemente de origen visigótico; el personaje fue muy conocido en la literatura europea medieval (existen, por ejemplo, poemas y crónicas sobre él en Noruega, Italia y Polonia) y en la tradición francesa y provenzal se le identificó —al menos desde el siglo XII y con el nombre de Gaifer o Gaifier— con un caballero de la corte de Carlomagno. De ahí que los romances de Gaiferos se entiendan como carolingios.

[13] Se entiende 'así ruego que sea...'.

[18] Se supone que criados del padre muerto de Gaiferos; así se explica que —por fidelidad a su antiguo amo— salven después al niño.

[20] *mancilla*: 'lástima'.

[21] Es decir, que le corten el pie izquierdo (que sirve para apoyarlo en el estribo al subirse al caballo) y la mano derecha; *gavilán*: más que al ave de cetrería (que se posa sobre un guante en la mano izquierda del cetrero) debe de referirse a 'cada uno de los dos hierros de la guarnición de la espada, que protegen la mano (derecha)'. En todo caso, las mutilaciones tienen como objetivo las partes del cuerpo indispensables para el ejercicio caballeresco.

[23] Para estar seguro de que ha muerto; ello hace especialmente crueles e inútiles las mutilaciones de los versos 21-22, que sólo tendrían sentido

Ya lo llevan a Gaiferos, ya lo llevan a matar;
hablaban los escuderos con mancilla que d'él han:
—Oh, válasme Dios del cielo y Santa María su madre;
si este niño matamos, ¿qué galardón nos darán?—
Ellos en aquesto estando no sabiendo qué harán
vieron venir una perrita de la condesa su madre.
Allí habló el uno dellos, bien oiréis lo que dirá:
—Matemos esta perrita por nuestra seguridad,
saquémosle el corazón y llevémoslo a Galván,
cortémosle el dedo al chico por llevar mejor señal.—
Ya tomaban a Gaiferos para el dedo le cortar:
—Venid acá vos, Gaiferos, y querednos escuchar:
vos íos de aquesta tierra y en ella no parezcáis más.—
Ya le daban entreseñas el camino que hará:
—Ir vos héis de tierra en tierra a do vuestro tío está.—
Gaiferos desconsolado por ese mundo se va.
Los escuderos se volvieron para do estaba Galván;
dánle el dedo y el corazón y dicen que muerto lo han.
La condesa que esto oyera empezara gritos dar,
lloraba de los sus ojos que quería reventar.
Dejemos a la condesa que muy grande llanto hace
y digamos de Gaiferos, del camino por do va,
que de día ni de noche no hace sino caminar
fasta que llegó a la tierra adonde su tío está.
Dícele desta manera y empezóle de hablar:
—Manténgaos Dios, el mi tío. —Mi sobrino, bien vengáis.
¿qué buena venida es ésta? Vos me la queráis contar.
—La venida que yo vengo triste es y con pesar,
que Galván con grande enojo mandado me había matar;

si se pretendiese dejar vivo al niño, aunque impidiéndole que algún día pudiera ser caballero y vengar a su padre. El motivo del corazón como prueba de la muerte es fecundísimo en la literatura folklórica.

[27] Literalmente, '¿qué premio recibiremos?'; pero más bien parece que se refiere a un galardón moral: '¿qué buena consideración o aprecio ganaremos con matar a un niño?'.

[32] Se dice por primera vez el nombre del conde asesino, que está también sacado de la tradición carolingia.

[33] La mutilación del dedo meñique, motivada por la necesidad de llevar a Galván una prueba de que el niño está muerto, servirá luego como marca de reconocimiento, siguiendo un motivo folklórico muy frecuente.

[36] *parezcáis*: 'aparezcáis, os mostréis'.

[45] Es recurso típicamente juglaresco esa apelación a los oyentes.

mas lo que vos ruego, mi tío y lo que vos vengo a rogar
vamos a vengar la muerte de vuestro hermano mi padre,
matáronlo a traición por casar con la mi madre.
—Sosegáos, el mi sobrino, vos queráis asosegar,
que la muerte de mi hermano bien la iremos a vengar.—
Y ellos así estuvieron dos años y aun más
fasta que dijo Gaiferos y empezara de hablar.

[58] La causa de esta espera es que el tío quiere dar tiempo a que el niño crezca, a fin de que pueda vengar a su padre.

TEXTO B

GAIFEROS VENGADOR

—Vámonos —dijo—, mi tío, en París esa ciudad
2 en figura de romeros, no nos conozca Galván,
que si Galván nos conoce mandar nos hía matar.
4 Encima ropas de seda vestimos las de sayal;
llevemos nuestras espadas por más seguros andar;
6 llevemos sendos bordones por la gente asegurar.—
Ya se parten los romeros, ya se parten, ya se van,
8 de noche por los caminos, de día por los jarales.
Andando por sus jornadas a París llegado han;
10 las puertas hallan cerradas, no hallan por donde entrar,
siete vueltas la rodean por ver si podrán entrar
12 y al cabo de las ocho un postigo van hallar.
Ellos que se vieron dentro empiezan a demandar;
14 no preguntan por mesón ni menos por hospital,
preguntan por los palacios donde la condesa está.
16 A las puertas del palacio allí van a demandar
vieron estar la condesa y empezaron de hablar:

[1] Quien habla es Gaiferos, tal como se indica en el último verso del romance precedente. La mención de París es otro toque «francés» más.

[2] *en figura de romeros*: 'disfrazados de peregrinos'. El segundo hemistiquio se hizo famoso como frase proverbial en los siglos XVI y XVII, para indicar algo o alguien irreconocible, oculto o disfrazado.

[3] *mandar nos hía matar*: 'nos había de mandar matar'.

[4] *sayal*: 'tela basta', que solían usar los peregrinos y penitentes. Las ropas de seda los identificarían como personas de alta alcurnia.

[6] *bordones*: 'bastones de peregrino'; *por la gente asegurar*: será 'para que la gente no sospeche'.

[8] La forma *jarales* ('campos de jara', arbusto aromático) atraería la *-e* paragógica en el resto de los versos; no así si dijera «de día por el *jaral*».

[9] *andando por sus jornadas*: 'en el tiempo justo, en los días previstos'; es expresión formulística.

[10] Se entiende que las *puertas* son las de la ciudad amurallada.

[12] La formulación de los versos 11-12, con ese periplo casi mágico repetido siete veces antes de irrumpir en el lugar cerrado, es muy frecuente en el romancero y constituye un eco de ciertos ritos de paso.

[14] *hospital*: 'casa que sirve para recoger pobres y peregrinos por tiempo limitado'.

[16] Tras este verso, algunas versiones de pliego incluyen: «y allí estaban los escuderos, / empezáronles a hablar».

—Dios te salve, la condesa. —Los romeros, bien vengáis.
—Mándesnos dar limosna por honor de caridad.
—Con Dios vades, los romeros, que n'os puedo nada dar,
que el conde me había mandado a romeros no albergar.
—Dadnos limosna, señora, qu'el conde no lo sabrá;
así la den a Gaiferos en la tierra donde está.—
Así como oyó Gaiferos comenzó de sospirar;
mandábales dar del vino, mandábales dar del pan.
Ellos en aquesto estando el conde llegado ha.
—¿Qu'es aquesto, la condesa? Aquesto ¿qué puede estar?
¿N'os tenía yo mandado a romeros no albergar?—
Y alzara la su mano, puñada le fuera a dar
que sus dientes menudicos en tierra los fuera a echar.
Allí hablaran los romeros y empiezan de hablar:
—Por hacer bien la condesa cierto no merece mal.
—Calledes vos, los romeros, no hayades vuestra parte.—
Alzó Gaiferos su espada, un golpe le fue a dar
que la cabeza de sus hombros en tierra la fuera a echar.
Allí habló la condesa llorando con gran pesar:
—¿Quién érades, los romeros, que al conde fuistes matar?—
Allí respondió el romero, tal respuesta le fue a dar:
—Yo soy Gaiferos, señora, vuestro hijo natural.
—Aquesto no puede ser ni era cosa de verdad,

[19] Era normal que los peregrinos hicieran su viaje pidiendo limosna (en dinero y, sobre todo, en especie) en los lugares por los que pasaban.

[21] No se explica aquí el motivo de esa prohibición de albergar peregrinos, que parecería mera arbitrariedad. Pero en el verso 55 de nuestra versión oral (texto C) se da una explicación muy clara, que no sabemos si es invención tradicional o quizás un motivo que los lectores del siglo XVI conocían y quedaba implícito en el texto antiguo.

[23] La mención de Gaiferos es intencionada, para comprobar si la condesa se conmueve al pensar que su hijo pudiera hallarse en ocasión semejante.

[24] Un pliego de Madrid presenta la variante «la condesa sospiró», que rompe la rima.

[29] *puñada*: 'puñetazo'.

[30] El golpe es tan fuerte que la condesa pierde los dientes.

[33] Es decir, 'no vayáis a recibir también vosotros lo que os corresponde [algún golpe]'; *parte* indica el uso de *-e* paragógica en el resto de los versos.

[37] Un pliego de Madrid trae « ... / que tal cosa osáis hacer», formulación que rompe la rima (no la rompería «que tal cosa osáis obrar»).

[39] *hijo natural*: 'hijo legítimo'.

qu'el dedo y el corazón yo lo tengo por señal.
42 —El corazón que vos tenéis en persona no fue a estar;
el dedo bien es aqueste que en esta mano me falta.—
44 La condesa qu'esto oyera empezóle de abrazar;
la tristeza que tenía en placer se fue a tornar.

[42] No estuvo nunca *en persona* porque era el de una perra (recuérdese el v. 31 del romance anterior).

[43] Cumple aquí la mutilación su función de marca de reconocimiento.

TEXTO C

VERSIÓN ORAL

Estando la condesina en su palacio real
con peine de oro en la mano para su hijo peinar:
—Dios te encreciente, mi niño, Dios te deje encrecentar,
que la muerte de tu padre tú la vayas a vengar,
porque a traición le mataron para conmigo casar
viniendo de romería de San Juan el de Letrán.—
Estando'n estas razones vino el moro de cazar:
—¿Qué dices tú, boca negra, o qué te pones a hablar?
Que por eso que tú dices el niño ha de pasar mal.—
Ha llamado dos criados que al padre comían pan:
—Id a matar ese niño a los montes de Aguilar
y por señas hais traerme el su corazón leal

[1] En *condesina* (que el editor, Juan Menéndez Pidal, versaliza *Condesina*, como nombre propio) nótese el diminutivo en *-ino* típico del asturiano. Pero es éste el único diminutivo con ese sufijo que hay en todo el texto. El *estrado* original se ha convertido en un interior más tópicamente mitificado: el *palacio real*, donde la gente se peina con *peine de oro* (v. 2), que son dos fórmulas acuñadas muy frecuentes en el romancero oral.

[3] *encreciente*: se entiende 'haga crecer'.

[5] Se explicita que la causa del asesinato fue el deseo del matador de casar con la condesa, lo cual quedaba ambiguo en el texto del siglo XVI.

[6] La mención de esta basílica romana viene atraída por la rima, aparte de que es en efecto templo de peregrinación.

[7] No es de extrañar la identificación del personaje inicialmente carolingio con un *moro*, tópico también en los romances. Juan Menéndez Pidal lo versaliza como nombre propio, pero nosotros lo entendemos como común, ya que al final se le nombra como Galván. Nótese que, sin embargo, en este texto no se da el nombre del protagonista vengador, al que se refiere siempre como «el niño»: es un detalle más de la pérdida del referente caballeresco carolingio operado en la tradición oral, de manera que el cuento folklórico original —depurado del ropaje carolingio en que lo envolvió el refundidor antiguo— vuelve a ser cuento folklórico sin más connotaciones.

[8] *boca negra* sería insulto, entendido como 'boca mala, mal hablada' o tal vez 'mentirosa'.

[10] La fidelidad de la versión moderna al texto antiguo es aquí asombrosa, pues incluso llega a conservar esta no muy clara alusión a que los criados lo eran en realidad del padre de Gaiferos.

[11] *Aguilar*: más que aludir a alguno de los lugares existentes con ese nombre, estará aquí usado como topónimo imaginario, como es frecuente en el romancero.

y de su mano derecha también el dedo pulgar.—
Iba una perra con ellos, cuidando diban cazar:
—Mataremos esta perra pues que Dios la truxo acá:
corazón de perra blanca del niño parecerá;
le cortaremos el dedo: por eso non morirá;
le dexaremos aquí, Cristo le consolará.—
Pasara por allí un tío que venía de cazar:
—¿Quién te truxo aquí, sobrino, a los montes de Aguilar?
—Criados del perro moro que me venían matar.—
Ya le coge entre sus brazos y le pone en su ruán;
siete años le ha tenido comiéndole vino y pan;
al cabo de los siet'años el niño soltó a llorar.
—¿Tú qué tienes, mi sobrino? ¿Tú qué tienes que estás mal?
¿Hízote mal el mi vino o te hizo mal el mi pan

[13] Se conserva la mención del corazón y el dedo como prenda probatoria de la muerte del niño (fundamentales en la narración) pero se omite, como en otras versiones orales, la descripción de las crueles mutilaciones, inútiles desde el punto de vista del desarrollo de la historia (véase nota 21 del texto A).

[14] Entiéndase 'iban haciendo como que cazaban' (para la forma *diban*, véase la nota 32). La perra acompaña aquí a los criados, mientras que en la versión antigua aparece fortuitamente, lo cual cuadraría mejor con lo que dice nuestro verso 15.

[16] El razonamiento, tan realista, de que el corazón de una pequeña perra puede pasar por el de un niño, falta en el texto antiguo y en otras versiones orales. En alguna de Tenerife los criados adquieren nada menos que un león para hacer pasar su corazón por el de Gaiferos: «mataremos una leona / aunque nos cueste pagar».

[17] Explicita, con más exacta formulación que la versión antigua, lo que en aquella quedaba implícito: que la amputación del dedo no entraña peligro de muerte para el niño.

[20] Nótese el cambio operado en esta secuencia del romance: mientras en el texto antiguo los criados dan instrucciones precisas al niño para que se encamine hacia su tío, en la versión oral se acentúa el carácter casi milagroso del encuentro entre tío y sobrino: los mozos lo dejan a merced de la providencia divina («Cristo le consolará», en v. 18) e inmediatamente aparece el tío (v. 19), guiado seguramente por esa misma providencia. Más novelesca es todavía una versión santanderina donde los criados exponen al niño por un procedimiento frecuente en las narraciones folklóricas: «y hagamos un barquecito / y arrojémosle a la mar / que allí tiene un tío suyo / que se llama don Roldán».

[22] *ruán*: 'caballo ruano, el que tiene el pelo mezclado de blanco y amarillento'.

[23] Es decir, manteniéndole a sus expensas. El número siete, de resonancias mágicas, es tópico en textos tradicionales.

[24] 'se echó a llorar'.

o te hacen mal mis criados? Mandarélos despachar.
¿O ves alguna doncella que no puedas alcanzar?
—No me hizo mal vuestro vino ni me hizo mal vuestro pan
nin me hacen mal vuestros criados: no los mande despachar;
ni veo doncella alguna que yo non pueda alcanzar:
es la muerte de mi padre que la quiero dir a vengar.
—Eres niño muy chiquito pa las armas menear.
—Aunque soy niño chiquito me sobra la habilidad;
dadme el caballo y las armas que yo le diré a vengar.
—Tengo jurado, sobrino, allá en San Juan de Letrán
mis armas y mi caballo a nadie las emprestar.—
El niño desque esto oyó, n'el suelo va desmayar.
—Arriba, garzón, arriba, non te quieras desmayar:
mis armas y mi caballo estarán a tu mandar,
mi cuerpecito aunque viejo para el tuyo acompañar.—
Quitaron ropas de seda, vistiéronse de sayal;

[27] *despachar*: 'despedir'. Este tipo de enumeraciones paralelísticas, con su réplica también paralelística, no son infrecuentes en el romancero; véase, por ejemplo, en versiones orales de *La buena hija*: «Si os han hecho mal los moros / los mandaré yo a matare; / si os han hecho mal quistianos / los mandaré a cativare; / si os han hecho mal judíos / los mandaré a desterrare. / —Ni me han hecho mal los moros / ni los mandes a matare...».

[32] *dir*: dialectalismo por 'ir', como *diban* en el verso 14.

[34] En esta versión oral se da a entender que la venganza se produce siendo el héroe todavía niño, hazaña infantil que confiere un carácter más fabuloso a la narración (véase también el v. 57). No ocurre así en el texto antiguo y en otras versiones orales, donde se supone que los años transcurridos con su tío han bastado para que se hiciera mozo.

[37] Parece resonar en este verso y el anterior (ausentes de la versión antigua) cierto eco de otro romance, *Gaiferos y Melisenda*, donde Gaiferos pide a Roldán: «Por Dios os ruego, mi tío, / por Dios os quiero rogar: / vuestras armas y caballo / vos me las queráis prestar», a lo que Roldán responde: «Sacramento tengo hecho / allá en San Juan de Letrán / a ninguno prestar mis armas / que no me las haga cobardes; / mi caballo tengo bien vezado, / mal vezo no le quieran dar».

[41] El motivo expresado en los versos 39-41 aparece sólo en esta versión, aunque en el ya mencionado *Gaiferos y Melisenda* Roldán accede al final a dejarle caballo y armas a Gaiferos, «e si queréis compañía / yo vos quiero acompañar».

[42] Aquí se cambian de ropa, mientras que en una versión de Santander se mantiene la superposición de vestimentas del texto antiguo: «vístete de abajo seda, / de arriba roto sayal». En otra canaria falta toda la estratagema de presentarse vestidos de romeros: simplemente van a visitar a la condesa y le preguntan por su hijo.

de día anduvieron monte, de noche camino real.
44 A puertas de la condesa van a pedir caridad.
—Non lo quiera Dios del cielo nin la Santa Eternidad,
46 que el moro me ha prohibido esta vez y muchas más
que a romeros de otras tierras yo les diera caridad;
48 váyanse los romericos al hospital de San Juan.
—Non lo quiera Dios del cielo ni la Santa Eternidad,
50 caballeros de alta sangre al mesón vayan cenar.
—Daréles pan por dinero y vino de caridad.—
52 Cuando lo estaban comiendo vino el moro de cazar:
—¿Qué te he dicho, condesina, esta vez y muchas más?
54 Que a romeros de otras tierras no les dieras caridad:
que yo a romeros maté, romerillos me han de matar.—
56 Los dientes de la condesa por la sala van rodar.
El niño, desque esto vido, al pronto subióse allá;
58 de la primer puñalada mató el romero a Galván.

[43] *camino real*: 'camino principal'. Es decir, de día van campo a través (para que no los vea la gente) y de noche van por los caminos principales, cuando están menos concurridos.

[45] *Santa Eternidad* sería (aquí y en el v. 49) deformación de la *Santa Trinidad*.

[48] *San Juan*: aunque es posible que el nombre esté utilizado como mera referencia imaginaria, recuérdese que la orden de San Juan de Jerusalén era la hospitalaria por antonomasia.

[50] Curiosamente, omite la mención del hijo perdido, fundamental para entender el cambio de actitud de la condesa en la versión antigua (vv. 22-25 del texto B), pero que se conserva muy explícitamente en el texto de Santander: «—Dios de salud a Gaiferos / por las tierras donde va. / —Ahora que mentaste a Gaiferos / os he de dar caridad». Aquí la razón del cambio de actitud parece puramente clasista: unos caballeros nobles («de alta sangre») no pueden ir a un hospital de pobres.

[51] No deja de ser curiosa esa distinción (exclusiva de este texto): el pan se lo da pagando (*por dinero*) y el vino gratis (*de caridad*).

[55] Explicita el motivo por el cual el traidor se negaba a acoger romeros en su casa, que en el texto antiguo no se entendía bien, tal vez por estar implícito: tiene la premonición de que algún romero ha de matarle como castigo a un crimen anterior, ya que en tiempos mató también a algún peregrino.

[58] Estamos ya muy lejos de la mentalidad caballeresca del texto antiguo, en que la muerte del traidor se producía a espada, como cuadra a un caballero vengador; el puñal de esta versión hubiera sido considerado arma innoble —e impropia de un héroe— en el siglo XVI. Nótese que se dice por primera vez el nombre propio del personaje, al que hasta ahora se denominaba como el *moro*.

—Vayan con Dios los romeros: viuda me hicieron quedar.
60 —Si vos no fuerais mi madre con vos hiciera otro tal.
—Non tengo hijo nin hija, sola en el mundo estoy ya
62 porque un hijo que tenía murió en montes de Aguilar
y en mi cofrecito tengo el su corazón leal
64 y de su mano derecha también el dedo pulgar.
—El corazón que tenéis de la perra es de Galván
66 y ese dedo que guardáis aquí le veréis faltar.—
Al verlo la condesina comenzárale abrazar;
68 las lágrimas y suspiros en placer fuera tornar.

[59] Se entiende que es una queja puesta en boca de la condesa; de ahí la airada respuesta del romero (v. 60), ya que no debería sentir la muerte del asesino de su primer marido. Explicita más todavía lo declarado en el verso 5, implícito en el texto antiguo.

51. MELISENDA INSOMNE

Todas las gentes dormían en las que Dios tiene parte,
no duerme la Melisenda, la hija del emperante,
de amores del conde Ayruelo no la dejan reposar.
Salto diera de la cama como la parió su madre,
vistiérase un alcandora no hallando su brial,
vase para los palacios donde sus damas están;
dando palmadas en ellas las empezó de llamar:

[51] Toma elementos de diversas fuentes francesas: en el poema de *Amis et Amile* se narra cómo Belissent (nombre del que proviene nuestra *Melisenda*), hija del emperador Carlomagno, se ofrece a Amile presentándosele en su cuarto, episodio que debió de inspirar lo principal de nuestro romance; pero el nombre de *Ayruelo* que se da al afortunado conde proviene de la *Chanson de Aiol* (relacionada, a su vez, con nuestro núm. 52, *Montesinos vengador de su padre*), en la cual también el protagonista es requerido de amores por la atrevida doncella Luciana. De la fusión de ambos episodios debió de resultar lo que aquí se narra.

Publicamos el texto de una glosa de Francisco de Lora, impresa en un pliego de Praga, y que presenta variantes entre el texto glosado y la glosa misma; idéntica glosa está en otro pliego de Praga y en uno de Madrid. Lo hay también, sin glosar, en otros pliegos (de Morbecq y de la Biblioteca Nacional de París) y se incluyó en el *Tercera Silva*. Ha pervivido en la tradición oral de los sefardíes, tanto orientales como de Marruecos, quienes también cantaron otro romance protagonizado por la misma infanta: *Melisenda sale de los baños*, que describe sensualmente la belleza de la doncella y que el falso mesías Sabetay Çeví entonaba para sus seguidores en la Esmirna del siglo XVII dándole un sentido místico. A veces entre los sefardíes *Melisenda insomne* se da contaminado con otro tema carolingio: *El sueño de doña Alda* (núm. 49).

1 *en las que Dios tiene parte*: 'todas', ya que el creador tiene parte en todas las criaturas. En versiones orales se encuentra a veces el inicio «Todas las aves dormían» o el más sensual «Noche buena, noche buena, / noches son de namorar».

2 *emperante*: 'emperador', refiriéndose a Carlomagno.

3 Las formas *parte* (v. 1), *emperante* (v. 2), *madre* (v. 4), *padre* (v. 17), etc., nos indican que este verso y todos los demás debían decirse con *-e* paragógica.

4 *como la parió su madre*: 'desnuda'.

5 *alcandora*: 'vestidura a modo de camisa'; *brial*: 'vestido femenino de tela rica que cubría de la cintura a los pies'. El verso recuerda a otro del núm. 83, *La morilla burlada* («vistiérame un almejía / no hallando mi brial»), incluso en la elección de un arabismo para la primera prenda; el verso común, el que Melisenda se presente como *morica* en el verso 38 y el uso en ambos del motivo de la apertura de la puerta como preludio de la entrega sexual de la doncella establece una cierta y poco explicable comunidad entre los dos romances, de tema por otra parte muy diferente.

7 Extraña el régimen preposicional *en*, a menos que entendamos *en ellas*: '[en las salas] del palacio'.

—Si dormides, mis doncellas, si dormides, recordad;
las que sabedes de amores consejo me queráis dar,
las que de amores no sabedes tengádesme poridad:
amores del conde Ayruelo no me dejan reposar.—
Allí hablara una vieja, vieja es de antigua edad:
—Agora es tiempo, señora, de los placeres tomar,
que si esperáis a la vejez no vos querrá un rapaz.—
Desque esto oyó Melisenda no quiso más esperar
y vase a buscar al conde en los palacios do está.
Topara con Fernandillo, un alguacil de su padre:
—¿Qué es aquesto, Melisenda? ¿Esto qué podría estar?
O vos tenéis mal de amores o os queréis loca tornar.
—Que ni tengo mal de amores ni tengo por quien penar;
mas cuando fui pequeña tuve una enfermedad.
Prometí tener novenas allá en San Juan de Letrán;

[8] *recordad*: 'despertad'.

[10] *tengádesme poridad*: 'guardadme el secreto'. En el pliego de Morbecq la oposición es «las que habedes maridos / tengádesme puridade; / las que sabedes de amores / consejo me queráis dar»; mientras que en la *Silva* una pequeña variante (la repetición de un verso) anula la oposición, convirtiéndola en sinonimia paralelística: «las que sabedes de amores / consejo me queráis dar; / las que de amores sabedes / tengádesme puridad».

[14] *rapaz*: 'muchacho de corta edad'. En la *Silva* se añade: «que otro tanto hice yo / cuando era de vuestra edad / al tiempo que fui criada / en casa de vuestro padre»; este segundo verso aparece también —un tanto extemporáneamente, al faltar el anterior— en la glosa que acompaña al romance en nuestro pliego.

[17] *Fernandillo* (y su variante sin *f-* inicial *Hernandillo*): el diminutivo indica que es alguien de rango inferior; *alguacil*: quizás estuviese originalmente en el sentido antiguo de 'gobernador de una ciudad' (así parece indicarlo la variante «*el* alguacil» en el pliego de Morbecq); pero seguramente en el siglo XVI, cuando fue impreso este texto, se entendía ya como 'oficial inferior de justicia'.

[18] *estar*: aquí 'ser'. La versión de la *Silva* acaba con la amonestación del alguacil a continuación de este verso y la vuelta a casa de la ambulante doncella: «El rey piensa que dormís / en su cámara real; / vos andáis os por las calles / picos pardos a buscar.— / Tomárala por la mano, / a casa la fue a tornar».

[22] *novenas*: 'ejercicios devotos que duran nueve días'; *San Juan de Letrán* es una basílica romana; en el pliego de Morbecq pone «mas yo me iba a la eglesia / aquesta noche a velar». Es un caso del tan usado recurso de trasposición de elementos de la vida religiosa a la erótica: se presenta la peregrinación erótica (camino del palacio del amado) como una peregrinación piadosa (camino de una iglesia). Significativamente, el templo cristiano ha desaparecido de las versiones judías, en la mayoría de las cuales la infanta no da ninguna explicación, aunque en algunas orientales pone un pretexto totalmente profano: «vo ir donde una hacina ['enferma'], / mala está de no sanar» o «mi vecina está pariendo / yo me vo por la cumadre».

las dueñas iban de día, doncellas agora van.—
Desque esto oyera Hernando puso fin a su hablar;
la infanta, mal enojada, queriéndose d'él vengar.
—Préstasesme —dijo a Hernando—, préstasesme tu puñal,
que miedo me tengo, miedo, de los perros de la calle.—
Tomó el puñal por la punta, los cabos le fue a dar;
diérale tal puñalada que en suelo muerto cae
y vase para el palacio a do el conde Ayruelo está;
las puertas halló cerradas, no sabe por do entrar;
con arte de encantamento las abrió de par en par.
Al estruendo el conde Ayruelo empezara de llamar:
—Socorred, mis caballeros, socorred sin más tardar;
creo son mis enemigos que me vienen a matar.—
La Melisenda discreta le empezara de hablar:
—No te congojes, señor, no quieras pavor tomar,
que yo soy una morica venida de allende el mar.—

[23] Resulta divertida la descarada explicación: las *dueñas* ('mujeres casadas') van de romería de día y las *doncellas* ('solteras, vírgenes') van de noche, quizás para no ser vistas. Falta en Morbecq.

[28] Es el alguacil quien coge —muy educadamente— el puñal por la punta para que Melisenda lo tome por *los cabos* ('la empuñadura'); por eso a ella le resulta fácil apuñalarle, simplemente precipitándose sobre el arma tan adecuadamente puesta; idéntica estratagema usa la protagonista del romance núm. 79, *Rico Franco*, y es tópico en relatos folklóricos. Resulta ininteligible con la variante del pliego de Morbecq «E tomólo [Melisenda] por la punta, / hasta los cabos se lo fue a hincar», que es evidente malentendimiento de los versos y de la situación.

[32] Seguramente no es exagerado ver aquí una fusión de elementos muy característicos de los romances carolingios: la intervención de la magia —tan escasa en el romancero— y el erotismo, ya que ese abrir las puertas que preludia la entrega de Melisenda es tópico de conocida simbología sexual. En Morbecq además apaga las luces: «siete antorchas que allí ardían / todas las fuera a matar».

[35] El pliego de Morbecq propone además otras posibilidades: «o eran los mis pecados / que me vienen a tentar / o era la Melisenda / la hija del emperante», todo lo cual lo desmiente ella.

[38] *allende*: 'más allá de'. El presentarse como *morica* no carece de sentido: el conde puede tener reparos en aceptar la seducción de una doncella noble (y más si es la hija del emperador), pero no de una moza infiel y probablemente esclava, no preservada por ningún tabú de respeto o acatamiento. El pliego de Morbecq añade una sensual descripción de sí misma: «mi cuerpo tengo tan blanco / como un fino cristal; / mis dientes tan menudillos, / menudos como la sal; / mi boca tan colorada / como un fino coral».

Desque esto oyera el conde luego conoscido la ha;
fuése el conde para ella, las manos le fue a tomar
y a la sombra de un laurel de Venus es su jugar.

[39] La versión del pliego de Morbecq prolonga considerablemente el romance a partir de aquí: el conde asegura haber jurado «nunca mi cuerpo negalle» a la mujer que lo solicite —con formulaciones que recuerdan las del núm. 56, *Gerineldo*— con la salvedad de Melisenda, a quien complace sin haberla reconocido; al día siguiente, al saber la verdadera identidad de la supuesta mora, se arrepiente de lo sucedido y lo confiesa al emperador, quien casa a los amantes.

[40] Se ha señalado cómo esta versión es la que presenta un final más libre y menos acorde con la moral sexual convencional, al acabar con el retozo amoroso de los jóvenes, mientras que en el pliego de Morbecq se consolida la relación con el matrimonio y la *Silva* evita la deshonra a la infanta. Sin embargo, ese *tomar las manos* podría equivaler en la mentalidad de los lectores del siglo XVI a un matrimonio secreto, ya que la validez jurídica de ese gesto estuvo vigente hasta el Concilio de Trento y se utiliza como convención literaria todavía en obras teatrales y novelas de los siglos XVI y XVII, incluso cuando ya carecía de validez legal (es, por ejemplo, recurso muy utilizado por Cervantes). En la glosa de nuestro pliego aparece un verso completamente distinto: «a su tan vieja querella / procuran el fin de dar».

[41] *Venus* es la diosa romana del amor, naturalmente.

52. MONTESINOS VENGADOR DE SU PADRE

—Cata Francia, Montesinos, cata París la ciudad,
cata las aguas del Duero do van a dar en la mar,
cata palacios del rey, cata los de don Beltrán

[52] Es uno de los romances de tema carolingio compuestos probablemente en el siglo XV. En este caso, se toma como base una redacción tardía (seguramente del siglo XIV) de la francesa *Chanson de Aïol*, aunque el nombre del protagonista pasa de ser *Aïol* (de *aiols*, 'serpientes', porque nació en un bosque entre sierpes) a *Montesinos* (que aunque no traduce el nombre original, se hace eco de la misma circunstancia: nacido en el monte).

Nuestro texto recoge un pasaje fundamental de la historia contada en el *Aïol* y desarrollada en castellano en diversos romances: el conde Elías (Grimaltos en el romancero) es criado del rey de Francia desde niño y, al llegar a la madurez, alcanza la privanza del rey, quien le encomienda el gobierno de una provincia y lo casa con su propia hija; el traidor Macaire (Tomillas en los romances) malsina al conde ante el rey y consigue su caída en desgracia y su destierro; en el camino del destierro, en mitad de un bosque, nace un niño; el conde y la condesa recién parida se refugian en la cueva de un ermitaño, quien bautiza al niño con un nombre acorde con las circunstancias de su nacimiento (Aïol, Montesinos); una vez crecido, el conde cuenta a su hijo lo sucedido y el joven decide ir a la corte (pasaje que recoge nuestro romance); allí mata al traidor golpeándole la cabeza con un tablero de ajedrez y logra rehabilitar ante su abuelo el rey a sus padres desterrados.

El romance se publicó, glosado, en varios pliegos sueltos (de Praga, de la British Library y de Madrid) y está también sin glosa en el *Cancionero de romances* s.a. (de donde es nuestra versión), en el de 1550 y en la *Tercera Silva*. En la *Silva* de 1561 se incluye un texto bastante diferente y, sobre todo, mucho más largo, pues después del episodio aquí recogido cuenta todas las aventuras de Montesinos en la corte, la muerte de Tomillas y la vuelta de los condes, que son agasajados por el rey.

El romance no ha pervivido en la tradición oral moderna, pero sí lo ha hecho otro sobre *El nacimiento de Montesinos* que deriva de un largo romance juglaresco incluido en la *Silva* de 1561 y que se encuentra, muy condensado, entre los sefardíes de Marruecos.

1 *cata*: 'mira'. Es el conde Grimaltos el que habla a su hijo. El segundo hemistiquio es formulístico y con una construcción de resonancias épicas. Los versos iniciales debieron de ser muy conocidos en el siglo XVI, como lo demuestra la anécdota de un caballero que se los recordó a Cortés durante la conquista de México, según recoge Bernal Díaz del Castillo.

2 Ya Menéndez Pidal llamó la atención sobre los despropósitos geográficos de este principio: se supone que desde donde están Montesinos y su padre se ven nada menos que París y la desembocadura del Duero. Naturalmente, los topónimos están utilizados como mero recurso estilístico.

3 *don Beltrán*: se supone que sería el padre del joven muerto en el romance

y aquella que ves más alta y que está en mejor lugar
es la casa de Tomillas, mi enemigo mortal:
por su lengua difamada me mandó el rey desterrar
y he pasado a causa d'esto mucha sed, calor y hambre,
trayendo los pies descalzos, las uñas corriendo sangre.
A la triste madre tuya por testigo puedo dar
que te parió en una fuente sin tener en qué te echar;
yo, triste, quité mi sayo para haber de cobijarte;
ella me dijo llorando por te ver tan mal pasar:
«Tomes este niño, conde, y lléveslo a cristianar.
Llamédesle Montesinos, Montesinos le llamad».—
Montesinos que lo oyera los ojos volvió a su padre;
las rodillas por el suelo, empezóle de rogar
le quisiese dar licencia que en París quiere pasar
y tomar sueldo del rey si se lo quisiere dar
por vengarse de Tomillas su enemigo mortal,
que si sueldo del rey toma todo se puede vengar.
Ya que despedir se quieren a su padre fue a rogar
que a la triste de su madre él la quiera consolar
y de su parte le diga que a Tomillas va a buscar.

núm. 46, *La muerte de don Beltrán*, y uno de los cortesanos amigos de los que el conde Grimaltos se despide antes de abandonar la corte, según el mencionado romance del *Nacimiento de Montesinos*.

[5] El nombre de *Tomillas* dado al enemigo de Grimaltos proviene del libro de caballerías *Enrique, fi de Oliva*, refundición del cantar de gesta francés de *Doon de la Roche*; el texto castellano lo conocemos en una versión de finales del siglo XV, pero aparece ya citado o aludido en el *Poema de Alfonso XI* y el *Libro de buen amor* (ambos del siglo XIV) y en un poema de Alfonso Álvarez de Villasandino (siglo XV).

[6] *difamada*: sería en realidad 'difamadora', ya que consiguió con calumnias la caída en desgracia del conde; pero el uso del participio pasivo en vez del activo parece conferir mayor fuerza al término, como si fuera un insulto del estilo de 'maldita'.

[7] La forma *hambre* aquí (como *sangre* en el v. 8, *cobijarte* en el 11 y *padre* en el 15) indica el uso de *-e* paragógica en los demás versos.

[8] Es tópica la mención del caminante despeado (véase también nuestro núm. 55, *Julianesa)*.

[11] *sayo*: 'prenda de vestir holgada que cubría hasta las rodillas'.

[13] *cristianar*: 'hacer cristiano', o sea 'bautizar'.

[14] En la versión antigua del romance del *Nacimiento de Montesinos* es el ermitaño que lo bautiza quien elige el nombre, explicando por qué: «pues nació en ásperos montes / Montesinos le dirán» (recuérdese una formación onomástica parecida en nuestro núm. 62, *Espinelo*).

[18] *tomar sueldo*: quiere decir que se pondrá al servicio del rey a cambio de una retribución económica.

53. ROSAFLORIDA Y MONTESINOS

En Castilla está un castillo el cual dicen Roca Frida:
al castillo llaman Roca y a la fuente llaman Frida;
las almenas tiene de oro, paredes de plata fina,
entre almena y almena está una piedra zefira:
tanto relumbra de noche como el sol desque salía.
Dentro estaba una doncella que llaman Rosaflorida,
siete condes la demandan, tres duques de Lombardía;
a todos los despreciaba, tanta era su lozanía.
Enamoróse de Montesinos de oída, que no de vista;
allá a la media noche gritos da Rosaflorida.
Oído lo había Landino, el ayo que la tenía:

[53] Se basa seguramente en un pasaje de alguna versión perdida y tardía de la *Chanson de Aïol*, cuyo protagonista fue llamado Montesinos en la tradición hispánica (véase el romance anterior, *Montesinos vengador de su padre*); la misma historia existe también en una canción italiana.

Es uno de los romances de los que se conserva un texto escrito más antiguo: se incluye en el *Cancionero de Londres*, con el principio «Allá en aquella ribera / que se llama de Hungría», entre las obras de Juan Rodríguez del Padrón. Posteriormente se imprimió, glosado, en dos pliegos de Praga, y sin glosa en el *Cancionero de romances* s.a., en el de 1550 y en la *Tercera Silva* (que es la versión que damos).

Ha pervivido en la tradición moderna, habiéndose recogido versiones de Canarias, sefardíes de Marruecos y catalanas, además de alguna santanderina a lo divino.

[1] En *Roca Frida* regularizamos la grafía, que en el texto es *rocha frida*. En la versión del manuscrito de Londres el nombre del castillo es *Chapira*. Pero la forma que tenemos aquí, con la mención explícita de la *fuente* ... *Frida* del verso 2, nos evoca inmediatamente el topónimo *Fontefrida* del romance núm. 91; el nombre se mantiene en las versiones orales.

[3] *almenas*: 'prismas que coronan los muros de una fortaleza, para resguardarse tras ellos'.

[4] *piedra zefira*: 'zafiro', es piedra preciosa que equivale en los romances al *carbunclo* de la épica francesa, piedra brillante por antonomasia, capaz de iluminar con su luz todo un ejército en la noche oscura.

[6] Presentamos como antropónimo en una sola palabra lo que en el texto está escrito *rosa florida*.

[7] Para casarse con ella.

[8] *lozanía*: aquí 'orgullo' (véase otro sentido en el v. 24).

[9] El enamoramiento de oídas es tópico muy usado en la literatura amorosa, desde la poesía hispanoárabe hasta los trovadores provenzales o las leyendas épicas hispánicas.

[11] *ayo*: 'criado que en las casas nobles tenía a su cargo la educación de los jóvenes'; en la versión del manuscrito de Londres el nombre del ayo es *Blandinos*.

—¿Qué habedes, la infanta? ¿Qué habedes, Rosaflorida?
O tenéis mal de amores o estáis loca perdida.
—Que ni tengo mal de amores ni estoy loca perdida;
mas llevédesme unas cartas a Francia la bien guarnida.
Dar las heis a Montesinos que venga a la Pascua florida.
Dar le he yo mil marcos de oro y dos mil de plata fina;
daréle treinta castillos todos riberas d'Ungría
y si muchos más quisiese muchos más yo le daría;
dar le hía este mi cuerpo siete años a su guisa:
si otra más linda hallase que me dejase escarnida,
que en todos estos reinos no la hay otra más linda
si no es una mi hermana que de mal fuego sea ardida;
si ella me lleva en cuerpo, yo a ella en lozanía.—

[13] Nótese la similitud de la situación y aun de las formulaciones con un pasaje del núm. 51, *Melisenda insomne.* Podría pensarse que se trata de una mera contaminación entre romances; pero recuérdese que tanto este de *Rosaflorida* como el de *Melisenda* tienen relación con el *Aiol* francés: aquí porque es fuente del episodio, en el de Melisenda porque el nombre que se da al conde amado por la doncella es precisamente el de *Ayuelos* (adaptación de *Aïol*).

[15] *guarnida*: 'defendida, amurallada'.

[16] En la versión del manuscrito de Londres se añade «por dineros no lo deje: / yo pagaré la venida; / vestiré sus escuderos / de una escarlata fina, / vestiré los sus rapaces / de una seda broslida», y a continuación vienen la promesa de los castillos y otras dádivas. Esa alusión al pago del traslado ha pervivido en algunas versiones orales.

[17] *marco*: 'medida de peso que se usaba para el oro y la plata'.

[20] *dar le hía*: 'le había de dar, le daría'; *a su guisa*: 'a su gusto'.

[21] *escarnida*: 'escarnecida, humillada'. En el *Cancionero de romances* falta la propuesta de abandono si el caballero no resulta complacido, pero sí que está con distinta formulación en el manuscrito de Londres, donde constituye el final del romance: «que si d'él [cuerpo] no se pagare / que tome su mejoría».

[23] No se entiende la función de la mención de la hermana, como no sea transmitir los celos de la apasionada enamorada. El texto del *Cancionero de romances* es algo distinto («darle he yo este mi cuerpo / el más lindo que hay en Castilla / sino es el de mi hermana, / que de fuego sea ardida»), lo cual propicia una diferente interpretación por parte de algunos editores, como Menéndez Pelayo, que editan «si no es él de mi hermana...», como si la promesa del «lindo cuerpo» estuviese condicionada a que el amado Montesinos no tuviese amores con la hermana envidiada. Falta la idea en el manuscrito de Londres, y en versiones orales de Marruecos ha pervivido su recuerdo en una extraña propuesta: Rosaflorida promete entregar su cuerpo a Montesinos «y si no me quiere a mí / le daré a una hermana mía».

[24] *me lleva*: aquí 'me supera'; *lozanía*: aquí 'gallardía, hermosura', no como en el verso 8.

Mal lo usara Montesinos para haberme por amiga,
26 que al cabo de siete años fuera a buscar otra amiga
y así yo por buen amor quedé burlada y perdida.

[27] Nótese el brusco cambio en la perspectiva temporal: del parlamento en que Rosaflorida proyecta sus futuros amores con Montesinos ante Landino, se pasa sin transición a las quejas de la muchacha siete años después; mientras tanto, se supone que Montesinos ha acudido a su llamada, han sido amantes durante siete años y al final él la abandona por «buscar otra amiga», dejándola «burlada y perdida». Falta este final moralizante en las demás versiones antiguas.

54. MORIANA Y GALVÁN

Moriana en un castillo juega con moro Galvane.
Juegan los dos a las tablas por mayor placer tomare:
cada vez qu'el moro pierde él perdía una ciudade,
cuando Moriana pierde la mano le da a besare;
del placer qu'el moro toma adormescido se cae.
Por aquellos altos montes caballero fue asomare,

[54] Este romance y el siguiente (*Julianesa*, que se limita a un episodio del que aquí tenemos) combinan distintos ingredientes de diversas procedencias: la situación general recuerda la del romance carolingio de *Gaiferos y Melisenda*, en el que el marido acude a rescatar a su esposa raptada por los moros. Las circunstancias del rapto son las mismas que en el núm. 64, *Don Bueso y su hermana*. La escena de la aparición del esposo recuerda el cantar francés de *Aye d'Avignon*, donde se cuenta cómo Aye, cautiva del moro Ganor, ve pasar a su esposo Garnier que va cazando y lo reconoce por la voz. Además, se añade el motivo de las lágrimas de la mujer, que delatan cuál es su verdadero amor provocando que sea castigada, que invierte la situación de una leyenda hispánica sobre el rey Ramiro II de León (leyenda que, a su vez, es adaptación de una narración folklórica muy difundida). A todo ello se unen otras pinceladas tendentes a dar al poema un ambiente carolingio: en *Julianesa* se identifica a la protagonista con «la hija del emperante» (o sea, de Carlomagno) y aquí el moro tiene un nombre de tradición carolingia como *Galvane* (*Galván* se llama el padrastro de Gaiferos en el núm. 50, *Infancia y venganza de Gaiferos*). Y, por añadidura, los versos 18-19 son cita de otro romance amoroso muy conocido.

El romance se imprimió en un pliego de Cracovia (es la versión que damos), en la *Flor de enamorados* de 1562, en la *Rosa de amores* de Timoneda y en la *Silva* de 1561 (y sus reediciones); está también en un manuscrito portugués del siglo XVI. Hay además una reelaboración erudita.

En la tradición oral moderna encontramos versiones de los sefardíes de Marruecos que combinan motivos de *Moriana y Galván* con otros sólo presentes en *Julianesa*.

1 Los nombres aparecen en otros romances: *Moriana* se llama también la protagonista de uno de los de mujeres matadoras, el núm. 78, *El veneno de Moriana*; *Galvane* es el mismo nombre (aquí con *-e* paragógica, por estar en posición de rima) del padrastro de Gaiferos en sus romances.

2 Seguramente ese juego de *tablas* ('de tablero') simboliza otro juego menos inocente: la relación sexual que menciona explícitamente Moriana en la reelaboración erudita del romance. Véase al respecto también nuestro núm. 79, *Rico Franco*, versos 1-3.

4 Es decir, el moro se juega ciudades y Moriana la concesión de dar a besar su mano. Como se supone que en un juego las apuestas de los jugadores han de ser de valor equivalente, ello indica el arrobado enamoramiento del moro, que valora la posibilidad de besar la mano de la mujer en el precio de una ciudad.

llorando viene y gimiendo, las uñas corriendo sangre
de amores de Moriana, hija del rey Moriane:
captiváronla los moros la mañana de Sant Juane
cogiendo rosas y flores en la huerta de su padre.
Alzó los ojos Moriana, conociérale en mirarle;
lágrimas de los sus ojos en la faz al moro dane.
Con pavor recuerda el moro y empezara de hablare:
—¿Qu'es esto, la mi señora? ¿Quién os ha hecho pesare?
Si os enojaron mis moros luego los haré matare,
o si las vuestras doncellas harélas bien castigare
y si pesar los cristianos yo les iré a conquistare.
Mis arreos son las armas, mi descanso es peleare,
mi cama las duras peñas, mi dormir siempre velare.
—No me enojaron los moros ni los mandéis vos matare,

[7] Se supone que lleva «las uñas corriendo sangre» porque va andando descalzo, tal como se explicita en el núm. 55, *Julianesa.*

[8] En *Julianesa* se dice que es «hija del emperante».

[9] El verso está compuesto por dos hemistiquios formulísticos, que sin embargo no suelen darse juntos: más frecuente es encontrar el primero con «día de Pascua Florida», en romances con asonancia en *-ía*, como en nuestro núm. 64, *Don Bueso y su hermana.* El segundo es un comodín de localización temporal, no siempre cargado de las connotaciones mágico-equinocciales que hubo de tener en principio (véase también nuestro núm. 39, *Pérdida de Antequera*).

[10] El primer hemistiquio se da también en versiones de *Don Bueso y su hermana*, que comparte con nuestro texto el mismo tópico: el rapto de una mujer por los moros mientras cogía flores en un día señalado como festividad religiosa.

[11] Entiéndase 'le reconoció en el mismo momento, al punto de mirarle'.

[13] *recuerda*: 'despierta'.

[17] La enumeración paralelística (y su respuesta en boca de la mujer, nuestros vv. 20-22) se ha conservado con notable fidelidad en versiones orales sefardíes, que suelen añadir o sustituir uno de los términos por una mención de «los judíos», a los que el moro amenaza con «desterrare», respondiendo la dama que «son gente que mal no hacen». Idéntico diálogo se da en algún otro romance de Marruecos, como *La buena hija.*

[18] Este verso y el siguiente son contaminación de un romance amoroso que empieza precisamente con ellos, y que debía de ser muy conocido; don Quijote los cita un par de veces (I, 2 y II, 64), la primera de ellas en un contexto bien significativo de la popularidad del romance: el caballero se presenta en una venta diciendo «mis arreos son las armas, / mi descanso el pelear», a lo cual el ventero (que conoce perfectamente el romance) contesta continuándolo con ironía deliciosamente cervantina: «—Según eso, las camas de vuestra merced serán duras peñas, y su dormir, siempre velar; y, siendo así, bien se puede apear, con seguridad de hallar en esta choza ocasión y ocasiones para no dormir en todo un año, cuanto más en una noche».

ni menos las mis doncellas por mí reciban pesare,
ni tampoco los cristianos cumple de los conquistare;
pero d'este sentimiento quiero os decir la verdade:
que por los montes aquellos caballero vi asomare
el cual pienso que es mi esposo, mi querido, mi amor grande.—
Alzó la su mano el moro, un bofetón le fue a dare;
los dientes teniendo blancos en sangre vuelto los hae
y mandó que sus porteros la lleven a degollare
allí do viera su esposo, en aquel mismo lugare.
Al tiempo de la su muerte estas palabras fue a hablare:
—Yo muera como cristiana y también por confesare
mis amores verdaderos de mi esposo naturale.

[27] Recuérdese una situación parecida en el núm. 50, *Infancia y venganza de Gaiferos.*

[29] El castigo a la mujer por haber delatado su verdadero amor con lágrimas aparece también en la leyenda del rey Ramiro, sólo que allí la situación es la contraria: la reina se muestra enamorada de su raptor y es castigada por ello por su marido legítimo; la leyenda dio lugar en el siglo XIX a una recreación de Almeida Garret titulada *Miragaia.*

[32] *esposo naturale*: 'esposo legítimo'. Las versiones orales suelen modificar el desenlace con un final feliz: el moro quiere armarse para combatir al esposo que llega, ella se burla diciendo que muestra muy poco coraje asustándose por la llegada de «un salvaje» y consigue que el moro se eche a dormir (o a ser espulgado) en su falda, momento que ella aprovecha para degollarle; el recurso es idéntico al utilizado en un romance histórico: *La mujer de Juan Lorenzo.*

55. JULIANESA

—Arriba, canes, arriba, que rabia mala os mate:
2 en jueves matáis el puerco y en viernes coméis la carne.
Ay, que hoy hace los siete años que ando por este valle;
4 pues traigo los pies descalzos, las uñas corriendo sangre,
pues como las carnes crudas y bebo la roja sangre
6 buscando triste a Julianesa, la hija del emperante,

[55] El romance que titulamos *Julianesa* no es, en realidad, más que un texto fragmentario antiguo que desarrolla un episodio del núm. 54, *Moriana y Galván.*

El texto se imprimió en el *Cancionero de romances* s.a., en el de 1550, en la *Primera Silva* de Zaragoza y en la *Silva* de Barcelona de 1550. Está además glosado en un pliego de Praga, del cual debió de sacarlo el *Cancionero* s.a.

[1] De la comparación de los dos primeros versos con *Moriana y Galván* se deduce que quien habla es el marido de Julianesa, que va en su busca; *canes*: es, naturalmente, 'perros'. Pero recuérdese que es apelativo denigrante que se daban mutuamente moros y cristianos; la alusión a comer carne de puerco en viernes no resulta demasiado comprensible, pero podría tener como trasfondo la transgresión de prescripciones religiosas alimenticias: la interdicción de comer carne de cerdo los musulmanes y la abstinencia cristiana de los viernes. No sabemos, por tanto, si los *canes* serían perros de verdad (en el poema francés de *Aye d'Avignon*, en el que éste se inspira, el marido aparece cazando) o una forma de aludir —maldiciéndolos— a los moros, a los que se atribuiría equivocadamente la costumbre de comer carne (¡de cerdo!) en el día de abstinencia de los cristianos. Semejantes creencias erróneas sobre el islamismo no son raras en el ámbito cristiano medieval: recuérdese el romance núm. 45, *Roncesvalles*, donde se les atribuye la adoración de ídolos de Mahoma, expresamente prohibida en la religión islámica; precisamente en ese romance encontramos la formulación «¡Alcaria, moros, alcaria / sí mala rabia os mate!», cuyo paralelo con ésta reforzaría la identificación del moro con el perro al que se azuza prometiéndole carne; la misma identidad se da en una versión marroquí de *Moriana y Galván* en que aparece un eco de estos versos de *Julianesa*, donde, al ver a su patético buscador, Juliana (o Moriana) le dice al moro: «—Levántate, el morito, / y arriba comerás carne; / comerás allí ese puerco / que anda por el xarale», a lo que el buscador responde: «—No soy puerco, mi señora, / ni lo traigo yo en linaje».

[3] *siete*: no hace falta insistir en el carácter simbólico-mágico del número, ampliamente documentado en la literatura folklórica universal.

[5] El buscador de Julianesa compone la figura del salvaje, animalizado en sus actitudes y en su comer comida cruda; se dice explícitamente en el texto sefardí aludido en nota al verso 1: «que parecía un salvaje».

[6] *Julianesa*: es el nombre que recibe en este texto la Moriana del romance núm. 54; *emperante*: 'emperador', referido por antonomasia a Carlomagno.

pues me l'han tomado moros mañanica de Sant Juan
8 cogiendo rosas y flores en un vergel de su padre.—
Oído lo ha Julianesa qu'en brazos del moro está;
10 las lágrimas de sus ojos al moro dan en la faz.

[7] Para el hemistiquio formulístico, véase la nota al verso 9 del romance núm. 54. Habrá de leerse con *-e* paragógica, como los versos 9 y 10.

[8] Véase la nota al verso 10 del romance núm. 54.

[10] Véase la nota al verso 12 del romance anterior.

56. GERINELDO

Levantóse Girineldos   que al rey dejaba dormido,
fuese para la infanta   donde estaba en el castillo.
—Abráisme —dijo— señora;   abráisme, cuerpo garrido.
—¿Quién sois vos, el caballero,   que llamáis a mi postigo?
—Girineldos soy, señora,   vuestro tan querido amigo.—
Tomáralo por la mano,   a un palacio lo ha metido
y besando y abrazando   Girineldos se ha dormido.
Recordado había el rey   del sueño despavorido;
tres veces lo había llamado,   ninguna le ha respondido.
—Girineldos, Girineldos,   mi camarero polido,
si me andas en traición   trátasme como a enemigo.
O dormías con la infanta   o me has vendido el castillo.—

[56] Se inspira en la leyenda de los amores de Emma, la hija de Carlomagno, y el secretario del emperador, Eginhart o Eginardo.

Conocemos tres versiones antiguas: la que aquí damos, procedente de un pliego de 1537, es la más abreviada; se imprimió otra muy semejante, pero con algún verso más, en la *Tercera Silva* de 1551; la tercera versión procede de un pliego perdido y la conocemos porque la editó Durán, presumiblemente corrigiéndola.

El romance es quizás el más conocido en la tradición oral moderna, habiéndose recogido centenares de versiones de las procedencias geográficas más diversas. Muchas veces se da contaminado con nuestro núm. 69, *La condesita*, al que sirve de prólogo, y otras se le anteponen algunos versos del núm. 70, *Conde Olinos*, como en la versión de Orense incluida en la grabación.

[1] *Girineldos*: el nombre derivaría del de Eginardo (Eghinart), que era el del ya mencionado secretario de Carlomagno; más frecuente es la forma *Gerineldo*, pero la que aquí tenemos presenta el típico final en *-os* de los nombres carolingios. Esta versión comienza en mitad de la acción, cuando el paje se dirige al cuarto de la infanta; pero en la de Durán y la mayoría de las modernas antecede a esa escena un diálogo en el cual la infanta solicita amorosamente al paje, éste muestra su escepticismo porque «como soy vuestro criado, / señora, os burláis conmigo» y finalmente conciertan la cita para «eso de la media noche / cuando el rey esté dormido».

[2] La infanta, aquí innominada, se llama *Enilda* en Durán y sería trasunto de la *Emma* de la leyenda.

[5] *amigo*: 'amante'.

[6] *palacio*: aquí, 'habitación privada'.

[8] *recordado*: 'despertado'. La pesadilla parece ser un sueño présago de su deshonra; en la versión de Durán el rey se despierta porque amanece.

[9] El rey llama a su paje para que le asista. En Durán, para que le traiga los vestidos, ya que va a levantarse.

[10] *polido*: lo mismo que *pulido*, 'agraciado y de buen parecer'.

[12] *vendido*: entiéndase 'entregado a los enemigos'.

Tomó la espada en la mano, en gran saña va encendido,
14 fuérase para la cama donde a Girineldos vido;
él quisiéralo matar, mas crióle de chiquito.
16 Sacara luego la espada, entre entrambos la ha metido
porque desque recordase viese cómo era sentido.
18 Recordado había la infanta y la espada ha conocido.
—Recordáseis, Girineldos, que ya érades sentido,
20 que la espada del rey mi padre yo me la he bien conocido.

[13] 'va arrebatado de ira'.

[15] *de*: 'desde'. En muchas versiones orales el rey razona entre sí: «no te mato, Gerineldo, / que te crié desde niño / y si mato a la princesa / dejo mi reino perdido».

[16] La colocación de la espada entre los amantes es motivo folklórico que aparece en obras como las novelas medievales francesas de *Tristan* y *Amis et Amile* y también en los *Nibelungos*; en cada una de esas obras se da con un sentido distinto, aunque por lo general relacionado siempre con una interdicción o tabú sexual.

[17] *desque*: 'desde que, en cuanto'; *sentido*: aquí en un sentido cercano de 'conocido, descubierto'.

[20] La versión de la *Silva* añade dos versos que apuntan una de las posibles soluciones del conflicto, como es el casamiento de los amantes: «—¿Qué será de ti, Gerineldo, / qué serán de tus servicios? / —Lo que ha de ser, señora, / que nos casemos yo y tigo». En muchas orales y en la de Durán sigue una escena con el encuentro entre el paje y el rey, quien descubre que lo sabe todo y le anuncia que será castigado con la muerte o que ha de casarse con la princesa; en la de Durán se añade al diálogo un novelesco desenlace en el cual los dos amantes huyen nada menos que a Tartaria. Y entre las orales no faltan las que muestran la rebeldía de Gerineldo, quien se niega a casarse con la infanta alegando que «juramento tengo hecho / a la Virgen de la Estrella: / mujer que haya sido mía / de no casarme con ella».

57. NUÑO VERO

—Nuño Vero, Nuño Vero, buen caballero probado,
2 hinquedes la lanza en tierra y arrendedes el caballo;
preguntaros he por nuevas de Valdovinos el franco.
4 —Aquesas nuevas, señora, yo vos las diré de grado:
esta noche a media noche entramos en cabalgada
6 y los muchos a los pocos lleváronnos de arrancada.
Hirieron a Valdovinos de una mala lanzada;
8 la lanza tenía dentro, de fuera le tiembla el asta.
Su tío el emperador a penitencia le daba;
10 o esta noche morirá o de buena madrugada.
Si te pluguiese, Sevilla, fueses tú mi enamorada;
12 adamédesme, mi señora, que en ello no perderéis nada.
—Nuño Vero, Nuño Vero, mal caballero probado,
14 yo te pregunto por nuevas, tú respóndesme al contrario;
que aquesta noche pasada conmigo durmiera el franco:
16 él me diera una sortija y yo le di un pendón labrado.

[57] El argumento deriva en último término de la *Chanson des Saisnes* de Jean Bodel (s. XII), muy conocida en todo el ámbito románico. En uno de sus episodios el sarraceno Justamont, señor de Persia, pide el amor de Sebile (Sevilla, en romances españoles) como premio si vence al protagonista Baudoin (el Valdovinos de los romances); pero es Valdovinos quien mata al infiel y se presenta disfrazado con sus armas ante Sevilla, para probarla requiriéndola de amores; ella le rechaza y el amante se da a conocer.

Es precisamente ésta la situación que se refleja en nuestro texto, que proviene del *Cancionero* de 1550; se halla incluido también (con algún verso menos) en el *Cancionero* s.a. y está en la *Primera Silva* de 1550 y glosado en un pliego.

[1] No se sabe de dónde proviene el nombre del protagonista, que en la *Chanson des Saisnes* es *Justamont.*

[2] *arrendedes*: 'atéis por la rienda'.

[3] *nuevas*: 'noticias'.

[4] *de grado*: 'de buen grado, gustosamente'. Nótese que en el siguiente verso cambia la asonancia, que pasa a ser en *-áa.*

[5] *cabalgada*: 'correría de guerra hecha por un grupo de jinetes'.

[6] *arrancada*: 'derrota'; *los muchos*: se supone que eran los enemigos, superiores en número.

[9] Es decir, Carlomagno le hacía confesarse (recibir el sacramento de la *penitencia*), puesto que iba a morir.

[11] *Sevilla*: es el nombre castellano de la reina mora *Sebile.*

[12] *adamédesme*: 'cortejadme, requebradme', y también 'amadme vehementemente'.

[16] *pendón labrado*: 'bandera bordada'. Independientemente de que el intercambio de dones pudiera entenderse como metáfora del intercambio sexual, resuena aquí el recuerdo de una sortija importante en un episodio de la *Chanson.*

58. LANZAROTE Y EL CIERVO DE PIE BLANCO

Tres hijuelos había el rey, tres hijuelos que no más;
2 por enojo que hubo d'ellos todos maldito los ha:
el uno se tornó ciervo, el otro se tornó can,
4 el otro se tornó moro, pasó las aguas del mar.

[58] El romance castellano desarrolla una historia que aparece en otros poemas narrativos medievales, como el *Lai de Tyolet* francés o el *Roman van Lancelot* holandés. En ambos el protagonista (Tyolet o Lancelot) responde al ruego de una doncella para que dé caza a un ciervo con poderes mágicos que la tiene bajo su dominio, a cambio de lo cual la muchacha le ofrece su mano. Pero mientras en esos otros relatos el héroe vence al ciervo, aunque resulta él mismo herido, en el romance castellano aparece una diferencia fundamental: la intervención del ermitaño, quien denuncia una especie de demoníaca maniobra femenina para perder a los hombres. No parece que el romance derive directamente de ninguno de esos dos congéneres europeos, sino de alguna novela caballeresca en castellano sobre las aventuras de Lanzarote.

Del romance sólo se nos ha conservado una versión antigua, impresa en el *Cancionero de Romances* s.a. y de 1550. Pero hubo de ser muy conocido desde mucho antes, a juzgar por los abundantes testimonios indirectos: hay un *contrafactum* en el *Cancionero musical de Palacio*, otro en el *Cancionero general* de 1511, otro en la *Flor de enamorados* (1562) y una cita de otro en una ensalada de Praga; en el mismo *Cancionero general* se recoge el *Juego trobado* de Jerónimo Pinar, especie de juego de prendas cortesano en una de cuyas pruebas el jugador debía cantar el romance que empieza «Dígasme tú el ermitaño», que era seguramente el nuestro; Nebrija cita interesantes variantes en su *Gramática* (1492), y en la *Comedia Thebayda* (Valencia, 1521) se incluye una glosa de varios de sus versos.

Ha pervivido en Canarias y Andalucía; las versiones modernas tienden a convertir el romance, fragmentario y poliasonante en el texto antiguo, en un cuento con ilación argumental coherente y asonancia única en *-ía*, y añaden un final con la victoria del caballero sobre el ciervo.

4 Estos primeros versos, con asonancia en *-á*, se entienden mejor a la luz del *Lai de Tyolet*, donde el rey Logres tiene una hija heredera y tres hijos bastardos que intentan despojar a su media hermana de sus derechos de herencia; ése es el motivo por el cual el padre los maldice y se convierten en seres considerados bestiales o inhumanos. En consecuencia, William Entwistle propone que la formulación original del primer verso debía de ser «Tres hijuelos había el rey / e una fija que no más» o algo por el estilo. Por lo que respecta a las metamorfosis, también en el texto francés los hijos se transforman en ciervo, *chien* ('perro') y *Saisne* ('sajón') o *païen* ('pagano'). En 4b, falta la *s* al artículo *las*.

Andábase Lanzarote entre las damas holgando,
grandes voces dio la una: —Caballero, estad parado.
Sí fuese la mi ventura, cumplido fuese mi hado
que yo casase con vos y vos conmigo de grado
y me diésedes en arras aquel ciervo del pie blanco.
—Dároslo he yo, mi señora, de corazón y de grado
y supiese yo las tierras donde el ciervo era criado.—
Ya cabalga Lanzarote, ya cabalga y va su vía;
delante de sí llevaba los sabuesos por la traílla.
Llegado había a una ermita donde un ermitaño había.
—Dios te salve, el hombre bueno. —Buena sea tu venida.
Cazador me parescéis en los sabuesos que traía.
—Dígasme tú, el ermitaño, tú que haces santa vida:
ese ciervo del pie blanco ¿dónde hace su manida?

[5] Nótese el cambio de asonancia, que hasta el verso 11 es en *-áo*, coincidiendo con la segunda secuencia del romance: la petición de la doncella para que el héroe (que aquí se identifica con el caballero artúrico Lanzarote, como en el roman holandés) cace al ciervo.

[6] *estad parado*: 'deteneos'; *la una* sería la doncella que en el *lai* y el *roman* ofrece su mano al caballero a cambio de que la libre del ciervo; en el primero es la hija heredera del rey Logres, dominada por su hermano convertido en ciervo.

[7] *sí*: entendemos 'así'; lo que quiere decir es: 'ojala se cumpliesen mi (buena) fortuna y mi (buen) destino casándome con vos'.

[8] *de grado*: 'gustosamente, voluntariamente'.

[9] *arras*: 'donación que el esposo hace a la esposa'.

[12] *va su vía*: 'toma su camino'. Cambia de nuevo la asonancia (ahora en *-ía*) en esta última parte del romance; pero véase la variante que documenta Nebrija, en nuestra nota al verso 17. El verso es formulístico, e incongruente con el que sigue, donde se presenta al héroe como cazador a pie, mientras que aquí va tópicamente a caballo.

[13] *sabuesos*: 'perros de caza'; *traílla*: 'cuerda o correa con que se lleva a los perros atados a una cacería'. El segundo hemistiquio es hipermétrico; no lo sería suprimiendo *la* o haciendo sinéresis en *traílla.*

[14] El personaje del ermitaño no aparece ni en el *lai* ni en el *roman.*

[15] Entendemos (y puntuamos en consecuencia) que es Lanzarote quien saluda primero al ermitaño tratándole de «hombre bueno» y éste el que contesta a continuación.

[16] Debería ser *que traías.*

[17] Este verso y el siguiente hubieron de ser los más conocidos del romance, y tal vez el inicio habitual de la mayoría de las versiones (que serían, por tanto, todavía más fragmentarias que ésta). El primero es el que cita el *Juego trobado* de Jerónimo Pinar, y los dos constituyen el inicio de la glosa de la *Comedia Thebayda* y de los contrafacta conservados. Especialmente interesante es el testimonio de Nebrija, quien en su *Gramática* aduce estos mismos versos y una variante con asonancia en *-áa*: «Digas tú el ermitaño / que haces la vida santa / aquel ciervo del pie blanco / donde hace su morada. / —Por aquí pasó esta

—Quedáisos aquí, mi hijo, hasta que sea de día;
contaros he lo que vi y todo lo que sabía:
por aquí pasó esta noche dos horas antes del día,
siete leones con él y una leona parida,
siete condes deja muertos y mucha caballería.
Siempre Dios te guarde, hijo, por doquier que fuer tu ida,
que quien acá te envió no te quería dar la vida.
Ay, dueña de Quintañones, de mal fuego seas ardida,
que tanto buen caballero por ti ha perdido la vida.

noche / un hora antes del alba». Se ha discutido si las dos citas de Nebrija pertenecen a versiones distintas con diferentes asonancias o es que el romance se cantaba en alguna versión paralelística que alternase asonancias diversas.

22 El detalle de los leones que custodian o sirven de cortejo al ciervo está también en el *lai* y el *roman*.

23 En el *lai* y el *roman* varios caballeros intentan vencer al ciervo antes que el protagonista, fracasando en la empresa.

25 Es decir, 'quería tu muerte'.

27 Puntuamos como si los últimos versos estuvieran todavía en boca del ermitaño, que es quien puede saber que otros caballeros han perdido la vida por el mismo motivo; pero también podría interpretarse que es una imprecación hecha por Lanzarote. Por otra parte, si entendemos que la maldecida *dueña de Quintañones* es la misma «una» del verso 6, llaman la atención varios detalles: el primero, el carácter de maléfica perdedora de hombres de la mujer, que no está ni en el *lai* ni en el *roman*; el segundo, su identificación con una *dueña* ('mujer casada' o 'mujer no virgen'), cuando en los poemas europeos es una doncella, y lo mismo se da a entender en la promesa de matrimonio de nuestros versos 6-9; y, por último, el nombre mismo de *Quintañones*, que evoca una mujer de anciana edad, muy distinta de la muchacha que aparece en los poemas francés y holandés. Podría suponerse también que esa *dueña de* no fuese la misma mujer que pide la caza del ciervo, sino otro personaje al que se atribuye la culpa de haber incitado o provocado la situación; nada podemos aclarar, a falta de ese perdido *Lanzarote* castellano en el que seguramente se contaba la historia. En todo caso, la *dueña Quintañona* era personaje proverbial en los siglos de oro, como demuestra su aparición en el *Sueño de la muerte* de Quevedo, donde encarna el paradigma de la ancianidad.

59. LANZAROTE Y EL ORGULLOSO

Nunca fuera caballero   de damas tan bien servido
como fuera Lanzarote   cuando de Bretaña vino:
doncellas curaban d'él   y dueñas de su rocino,
esa dueña Quintañona,   ésa le escanciaba el vino,
la linda reina Ginebra   se lo acostaba consigo.
Estando al mejor sabor,   que sueño no había dormido,
la reina toda turbada   movido le ha un partido:
—Lanzarote, Lanzarote,   si antes fuérades venido
no dijera el Orgulloso   las palabras que había dicho:
que mataría al rey Artús   y aun a todos sus sobrinos

[59] Recoge un episodio de las aventuras de Lanzarote y la reina Ginebra, los dos héroes artúricos. Debía de tener ya una larga vida tradicional cuando en el siglo XVI se puso por escrito: en un manuscrito hoy conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (es el texto que damos), glosado en un pliego suelto (del cual lo debió de tomar el *Cancionero de romances* s.a., y de ahí sus descendientes bibliográficos) y en la *Tercera Silva* de 1551. Lo cita además Luis de Milán en *El Cortesano*, y famosísima es la utilización que de él hace Cervantes.

[1-2] Recuérdese la utilización cómica de los tres primeros versos en el *Quijote* (I, 2), cuando el héroe cervantino llega a la venta que cree castillo; y también, en boca de Sancho (en II, 31). *Bretaña* es el lugar donde se sitúan las aventuras de Arturo y los caballeros de la Mesa Redonda y Lanzarote es uno de estos caballeros, amante de la reina Ginebra (esposa de Arturo).

[3] *curaban*: 'cuidaban'; *rocino* 'rocín, caballo joven'. Nótese la oposición *doncellas/dueñas* ('vírgenes'/'damas casadas'). Es precisamente esa alusión a las doncellas una de las claves de la comicidad del mencionado episodio del *Quijote*: nada más inadecuado que llamar doncellas a las prostitutas que le atienden; la cita cervantina presenta la variante *princesas* en vez de *dueñas*, acentuando más el contraste entre la realidad y la fantasía del caballero, que ve princesas donde sólo hay mujeres de baja condición.

[4] *Quintañona*: el personaje aparece también en nuestro núm. 58, *Lanzarote y el ciervo de pie blanco*; *escanciaba*: 'servía', se utiliza sólo para bebidas.

[6] *al mejor sabor*: 'en el mejor momento, en el momento más placentero'. No había dormido porque estaba disfrutando del sabor antedicho.

[7] *partido*: parece tener aquí el sentido de 'reto moral'.

[9] Estos nombres parlantes (*el Orgulloso*) son muy frecuentes en el *roman* francés; así, en roman de Chrètien de Troyes: la Doncella de las Mangas Pequeñas, el Orgulloso de la Landa (distinto del personaje aquí mencionado), el Rey Pescador, etc.

[10] *Artús*: es la forma francesa del nombre de *Arturo*. Los *sobrinos* deben de ser los caballeros de la Mesa Redonda; en textos épicos hispánicos se recoge la creencia de que los doce pares de Francia —que constituían la corte de Carlomagno— eran todos sobri-

y a pesar de vos, señor, él dormiría conmigo.—
12 Lanzarote que lo oyó gran pesar ha recebido,
lleno de muy gran enojo sus armas había pedido;
14 armóse de todas ellas, de la reina se ha partido,
va a buscar al Orgulloso, hallólo bajo de un pino.
16 Combátense de las lanzas, a las hachas han venido;
de la sangre que les corre todo el campo está teñido.
18 Ya desmaya el Orgulloso, ya cae en tierra tendido,
cortado le ha la cabeza sin hacer ningún partido.
20 Tornóse para la reina de quien fue bien recebido.

nos del emperador (en la épica francesa conservada, sólo Roldán lo es). Quizás de ahí —confundiendo una vez más el mundo artúrico con el carolingio, como no es infrecuente en la literatura castellana— surgiese la idea de que los caballeros de la Mesa Redonda eran sobrinos de Arturo.

[14] *partido*: 'separado'.

[16] Es decir, primero se atacan a caballo con las lanzas, y luego entablan combate cuerpo a cuerpo y a pie con las hachas.

[19] *sin hacer ningún partido*: 'sin tener ninguna consideración'.

[20] En el manuscrito, *reina* está superpuesto a un tachado *dueña.*

60. EL INFANTE VENGADOR

Helo, helo, por do viene el infante vengador,
caballero a la jineta en un caballo corredor,
su manto revuelto al brazo, demudado la color
y en la su mano derecha un venablo cortador;
con la punta del venablo sacarían un arador,
siete veces fue templado en la sangre de un dragón
y otras tantas fue afilado porque cortase mejor;
el hierro fue hecho en Francia y el asta en Aragón;

[60] El enigmático romance se desarrolla en una ambiente de evocación carolingia (así, se menciona «el emperador»), pero no sabemos ni el origen de la historia ni en qué marco exacto se encuadraría. El comienzo en mitad de la acción, el protagonista innominado, las alusiones cuasi mágicas (ese venablo templado «en la sangre de un dragón») y la evocación de sucesos que no se explican (la muerte de los «siete hermanos» por culpa de «don Cuadros») contribuyen a hacer el romance más misterioso y sugerente. Tuvo bastante difusión en ediciones antiguas: está en el *Cancionero de romances* s.a., en el de 1550, en la *Primera Silva* de Zaragoza, en las *Silvas* de Barcelona de 1550 y 1552 y en un pliego suelto.

[1] La formulación del primer hemistiquio se da también en los núms. 17, *Búcar sobre Valencia*, y 1, *Los infantes de Salas*. Se trata de un recurso de actualización de la acción mediante el adverbio demostrativo *he*.

[2] *caballero a la jineta*: 'montando a caballo con estribos cortos, que obligan a llevar las piernas dobladas'. El hemistiquio aparece idéntico (y además en el segundo verso) en *Búcar sobre Valencia*.

[3] Dice *demudado*, aunque la mayor parte de los editores modernos corrigen *demudada*, concertando con *la color*.

[4] *venablo*: 'lanza corta y arrojadiza'.

[5] *arador*: se refiere al 'arador de la sarna', un parásito que produce esta enfermedad y que se llama así porque forma como surcos debajo de la piel. Lo que quiere decir el verso es que el venablo estaba tan afilado que con él podría hacerse la delicada tarea de sacar aradores de debajo de la piel.

[6] *templado*: 'enfriado bruscamente, introduciéndolo en un líquido cuando el metal está calentado al rojo'; es un procedimiento usado en metalurgia para hacer más resistentes los objetos metálicos. Nótese el uso del número mágico *siete*. Se atribuían a la sangre del dragón poderes mágicos, especialmente el de dotar de invulnerabilidad lo que se sumergía en ella (recuérdese, por ejemplo, que es el bañarse en la sangre de un dragón lo que otorga invulnerabilidad a Sigfrido en *Los Nibelungos*). Es éste uno de los pocos casos en que aparecen explícitamente alusiones mágicas en el romancero castellano.

[8] *hierro*: 'parte metálica del arma, con la que se hiere'; *asta*: 'palo del venablo'.

perfilándoselo iba en las alas de su halcón.
Iba buscar a don Cuadros, a don Cuadros el traidor.
Allá le fuera a hallar junto al emperador;
la vara tiene en la mano, que era justicia mayor.
Siete veces le pensaba si lo tiraría o no
y al cabo de las ocho el venablo le arrojó;
por dar al dicho don Cuadros, dado ha al emperador,
pasado le ha manto y sayo que era de un tornasol,
por el suelo ladrillado más de un palmo le metió.
Allí le habló el rey, bien oiréis lo que habló:
—¿Por qué me tiraste, infante? ¿Por qué me tiras, traidor?
—Perdóneme tu alteza, que no tiraba a ti, no;
tiraba al traidor de Cuadros, ese falso engañador,
que siete hermanos tenía, no ha dejado si a mí, no;
por eso delante de ti, buen rey, lo desafío yo.—
Todos fían a don Cuadros y al infante no fían, no,
sino fuera una doncella, hija es del emperador,
que los tomó por la mano y en el campo los metió.

[9] Iba afilando todavía más la punta con las plumas del ave de cetrería.

[10] El personaje de *don Cuadros* no está documentado en ningún otro texto, que sepamos.

[11] El *emperador* innominado se ha identificado con Carlomagno, y por eso este romance suele clasificarse entre los carolingios.

[12] La *vara* es la insignia que lo identifica como *justicia mayor*: 'magistrado supremo, que actuaba en nombre del rey y con su autoridad'.

[13] En el primer hemistiquio llama la atención el clamoroso caso de leísmo; podría pensarse en una mera errata por *lo*, pero véase otro leísmo también llamativo en 17*b*.

[14] La duda de siete veces y la decisión a la octava es el equivalente mental de las siete vueltas antes de entrar en un recinto, especie de rito mágico de paso que se da en otros romances.

[16] *pasado*: 'traspasado'; *manto*: aquí 'vestidura de ceremonia en forma de capa'; *sayo*: 'prenda de vestir suelta, que llega hasta la rodilla'; *tornasol*: 'tela con reflejos o visos brillantes', se pone aquí para indicar que la vestidura era rica y valiosa.

[17] Se entiende que es el venablo el que se clava más de un palmo en el suelo.

[22] *si a mí, no*: así en el texto; esperaríamos *sino a mí, no*.

[24] *fían*: aquí, más que 'confían', sería 'salen fiadores, respaldan'.

[25] Tampoco se nos dice el nombre de esa doncella, «hija del emperador»; resulta llamativo que, de los cuatro personajes que intervienen en la acción, sólo tenga nombre propio el traidor.

[26] *en el campo*: 'en el terreno acotado', donde se había de celebrar el duelo entre ambos.

A los primeros encuentros Cuadros en tierra cayó;
apeárase el infante, la cabeza le cortó
y tomárala en su lanza y al buen rey la presentó.
De que aquesto vido el rey con su hija le casó.

[27] Es un torneo a caballo (de ahí el *apeárase* del v. 28), y al primer encontronazo entre los contendientes don Cuadros es derribado de su montura.

[29] *presentó*: aquí 'puso en su presencia', o tal vez 'ofreció'.

61. TRISTÁN E ISEO

Herido está don Tristán de una mala lanzada;
2 diérasela el rey su tío con una lanza herbolada,
diósela dende una torre, que de cerca no osaba.
4 Tan mal está don Tristán que a Dios quiere dar el alma.
Váselo a ver doña Iseo, la su linda enamorada,
6 cubierta de paño negro que de luto se llamaba.
—Quien vos hirió, don Tristán, heridas tenga de rabia
8 y que no hallase hombre que hubiese de sanalla.—

[61] Es una muestra más del conocimiento en la Península de temas de la literatura caballeresca de materia de Bretaña: en este caso, la famosa leyenda del caballero Tristán, sobrino del rey Marc de Cornualles, y su amante Iseo la rubia, esposa del mismo Marc. La historia se desarrolló (en verso) desde el siglo XII en provenzal y en francés, y posteriormente se refundió en prosa; tal vez en alguna de esas refundiciones más tardías se inspire el romance, aunque el tema de Tristán era conocido en Cataluña ya antes de 1160, puesto que el trovador Guerau de Cabrera lo menciona en un poema. Nuestro romance gozó de larga difusión: lo tenemos citado en el *Juego de naipes trobado* que el poeta Jerónimo Pinar ofreció —a modo de lo que hoy llamaríamos un juego de prendas en verso— a la corte de la reina católica en 1495. Se publicaron versiones en el *Cancionero de romances* s.a. y en el de 1550 (y sus reediciones), además de en varios pliegos sueltos (solo o glosado: de uno de ellos es nuestro texto), el más reciente de los cuales es de fecha tan tardía como 1605.

[1] *Tristán*: encarna, junto con su amante Iseo (o Isolda), el mito del amor que se impone como fuerza superior a la propia voluntad y a la obligación moral. Isolda era la esposa del rey Marc de Cornualles, tío de Tristán, quien había encomendado a éste la misión de escoltar a la desposada hasta la corte de su marido; pero en el viaje Tristán e Isolda beben por error un filtro mágico y se enamoran de forma irremisible, quebrantando la fidelidad que deben a Marc, tío y señor de uno y esposo de la otra. El *Juego de naipes* de Pinar documenta para este verso inicial la variante «Mal se queja don Tristán».

[2] *herbolada*: 'envenenada con hierbas'; *el rey su tío*: es Marc, que en efecto era tío de Tristán y esposo de Iseo. Aquí se supone que ha herido al héroe por celos, al descubrir sus amores con Iseo, cosa que responde a las refundiciones tardías de la leyenda (primitivamente el héroe moría herido en su lucha contra el gigante Morhot).

[3] *dende*: 'desde'; *que*: 'porque'. El ataque desde lejos, parapetado en lugar seguro (una torre) y con un arma envenenada es rasgo de cobardía impropio de un caballero, y más de un rey; Marc se nos presenta en el romance castellano con los rasgos indignos con que suele aparecer el marido engañado en las baladas francesas, y muy alejado del tratamiento digno de rey desdichado con que aparece en las primitivas versiones de la leyenda.

Tanto están boca con boca como una misa rezada;
llora el uno, llora el otro, la cama toda se baña.
El agua que de allí sale una azucena regaba,
toda mujer que la bebe luego se hace preñada.
—Que así hice yo, mezquina, por la mi ventura mala:
no más que d'ella bebí, luego me hice preñada;
empreñéme de tal suerte que a Dios quiero dar el alma.—
Allí murió don Tristán y su linda enamorada.

[9] 'Se besan durante un rato tan largo como el que dura una misa.' La alusión a un acto religioso como medida de tiempo aparece en otros romances, como el núm. 72, *Conde Alarcos* (v. 182), aunque allí es *un avemaría* lo que se menciona como término breve de tiempo.

[11] Las flores en general, y en concreto la azucena, suelen usarse como símbolos eróticos relacionados con la virginidad (y con su pérdida).

[12] La insistencia (aquí y en el v. 14) en la idea ilógica de *beber* una flor deriva del cruce entre dos motivos folklóricos: el de la mala hierba que preña a la mujer que la pisa y el de la fuente fecundante (tema sobre el cual hay también un romance) que produce preñez al beber de ella.

ROMANCES NOVELESCOS

Los llamados novelescos son el auténtico (y masivo) cajón de sastre del romancero: por origen, los hay basados en fuentes de la literatura francesa, otros que comparten motivos con temas de la baladística internacional, otros que desarrollan motivos legendarios medievales (como nuestro núm. 88), alguno quizás esté relacionado con la poesía árabe (hipótesis propuesta para nuestro núm. 83) o haya nacido en los ambientes cultos italianos del siglo XV (como el núm. 91).

Por lo que respecta a su tono y estilo, los hay de muy diversos tipos, desde estrictamente narrativos hasta líricos. Y su temática es muy variada, predominando sin embargo las aventuras amorosas de la más diversa índole.

62. ESPINELO

TEXTO A

Muy malo estaba Espinelo, en una cama yacía
los bancos eran de oro, las tablas de plata fina,
los colchones en que duerme eran de holanda muy rica,
las sábanas que le cubren en el agua no se vían,
la colcha que encima tiene, sembrada de perlería;
a su cabecera asiste Mataleona, su amiga;

[62] El romance recoge una serie de motivos folklóricos que se encuentran también reunidos en otras narraciones europeas medievales, como el *lai* de María de Francia *Fraisne* (hacia 1165) o el poema toscano en octavas *Gibello* (del siglo XV). Todas estas composiciones narran una historia similar: la de la reina que pare mellizos y, como consecuencia de la creencia (en *Fraisne* y aquí, fomentada por ella misma) de que la mujer que tiene más de un hijo en un solo parto es porque ha yacido con más de un varón, intenta ocultar su aparente adulterio abandonando a una de las criaturas; ésta, al cabo de los años y tras haber vivido privada de la condición que merecía por su origen, es reconocida por una prenda y elevada a la categoría que le corresponde.

El romance, sin duda viejo, nos ha llegado en los textos antiguos de la *Flor de enamorados* (1562 y reediciones) y de la *Rosa de amores* de Timoneda (1573: es nuestro texto A), y seguramente estaría incluido en la primitiva y hoy perdida *Flor de enamorats* del mismo Timoneda (de 1556, según el documento de privilegio de impresión que se conserva), de la cual debe de ser reimpresión (por otro editor) la *Flor* de 1562. Son fundamentales para completar la fábula romancística las versiones orales modernas (de Zamora y de los sefardíes de Oriente y Marruecos), que tienen motivos ausentes en los textos antiguos pero exigidos por la propia coherencia narrativa y, desde luego, presentes en los poemas francés e italiano; ofrecemos en nuestro texto B una de Marruecos.

[1] *Espinelo*: luego explicará que se trata de un derivado de *espino*, por haber sido encontrado el niño expósito al pie de uno (vv. 33-34); lo mismo en el *lai* de María de Francia, donde la doncella es llamada *Fraisne* por haber sido hallada al pie de un fresno. Para otras variantes del nombre, véase la nota al verso 3 del texto B.

[2] Tal como se describe, se trataría de una cama consistente en unos bancos que servían de base a una serie de tablas puestas trasversalmente, sobre las que se colocarían a su vez los colchones.

[3] *holanda*: 'tela fina'.

[4] Eran tan finas que se hacían transparentes al sumergirlas en agua.

[5] *perlería*: 'conjunto de perlas'. Para la importancia en la narración de la colcha (o manto), casi anulada en la versión antigua, véase nuestra nota al verso 9 del texto B.

[6] *amiga*: 'amante'. El nombre de *Mataleona* es el de una princesa mora hija del rey Marsín en el romance núm. 45, *Roncesvalles*, donde traduce aproximadamente el nombre de *Corsaleon* que tenía el personaje en la tradición francesa.

con las plumas de un pavón la su cara le resfría.
Estando en este solaz tal demanda le hacía:
—Espinelo, Espinelo, cómo naciste en buen día:
el día que tú naciste la luna estaba crecida;
ni un punto le faltaba, ni un punto le fallecía.
Contásesme tú, Espinelo, contásesme la tu vida.
—Yo te la diré, señora, con amor y cortesía:
mi padre era de Francia, mi madre de Lombardía;
mi padre con su poder a toda Francia regía;
mi madre, como señora, una ley introducía:
que mujer que a dos pariese de un parto y en un día
que la den por alevosa y la quemen por justicia
o la echen a la mar porque adulterado había.
Quiso Dios y mi ventura que ella dos hijos paría
de un parto y en una hora que por deshonra tenía.
Fuérase a tomar consejo con tan loca fantasía
a una captiva mora sabia en nigromancía:
«¿Qué me aconsejas tú, mora, por salvar la honra mía?».
Respondiérale: «Señora, yo de parecer sería
que tomases a tu hijo el que se te antojaría

[7] *pavón*: 'pavo real'; *resfría*: 'refresca'. Quiere decir que le hace aire con un abanico de plumas.

[8] *solaz*: 'descanso, recreo'; *demanda*: 'pregunta'.

[11] *fallecía*: 'faltaba'. El nacimiento en luna llena se considera signo de buen augurio y nacer en noche sin luna (con luna nueva), lo contrario; véase también la nota al verso 2 del texto B.

[13] Nótese la abundancia de primeros hemistiquios acabados en *-ó*a: aquí y en los versos 8, 16, 18, 21, 23, 24, 25 y 28; este detalle, unido a que varias versiones modernas presenten esta asonancia, ha hecho pensar que tal vez fuera en *-óa* la primitiva rima, y el texto del siglo XVI sea una recreación semiculta, en la que se hubiera reformulado el romance con una rima más fácil en *-ía*.

[18] *alevosa*: 'traidora'; *por justicia*: 'en aplicación de la ley'.

[21] Aquí es la reina la que labra su propia perdición dictando una ley injusta, basada en el prejuicio citado al principio; situación parecida se da en *Fraisne*, donde la maledicencia de una dama contra su vecina que ha parido gemelos se vuelve contra ella misma, que se ve al poco tiempo en el mismo trance; mientras que en *Gibello* es el rey quien tiene como cierta esa superstición y la reina se ve obligada a abandonar a uno de los niños para salvar su propia vida. Otras narraciones italianas de los siglos XIV y XV recogen una historia parecida: una reina ofende a una mendiga, acusándola de adúltera por tener gemelos, y a ella le sucede lo mismo al poco tiempo.

[23] *nigromancía*: es acentuación frecuente para 'nigromancia, artes mágicas'.

y lo eches en la mar en un arca de valía
bien embetunada toda con mucho oro y joyería
porque quien al niño hallase de criarlo holgaría».
Cayera la suerte en mí y en la gran mar me ponía,
la cual estando muy brava arrebatado me había
y púsome en tierra firme con el furor que traía
a la sombra de una mata que por nombre espino había,
que por eso me pusieron de Espinelo nombradía.
Marineros navegando halláronme en aquel día,
lleváronme a presentar al gran soldán de Suría.
El soldán no tenía hijos, por su hijo me tenía;
el soldán agora es muerto, yo por el soldán regía.

[28] *embetunada*: 'untada con betún', para impermeabilizarla. El motivo folklórico del niño abandonado en las aguas dentro de un arca es antiquísimo y está documentado en diversas tradiciones: recuérdese, sin ir más lejos, la historia bíblica de Moisés o, en el ámbito castellano, la de Amadís.

[29] El «oro y joyería» del verso 28 tienen aquí la misión de facilitar que quien lo recoja pueda criar bien al niño; pero en una primitiva versión del romance debieron de ser signos de identificación, en un doble sentido: identificarían al niño como de noble origen ante quienes lo recogiesen y tal vez podrían servir para que años después lo reconociesen sus padres por esas joyas.

[34] *nombradía*: aquí simplemente 'nombre', aunque lo habitual es que signifique 'renombre'.

[36] *soldán*: 'sultán, soberano musulmán', especialmente los de Persia y Egipto.

[38] La interrupción del texto en este punto deja algo coja la narración: el héroe ha sido elevado a un alto rango mediante la adopción por el rey pagano, pero no se le restaura a su primitivo estado y dignidad, cosa que sólo se lograría con el reconocimiento como príncipe cristiano que es; de esta manera, el carácter ejemplar de la fábula (explicar que no debe creerse que la mujer que pare gemelos haya yacido con más de un hombre, y aducir los males que pueden derivarse de esa creencia) resulta fallido. Para los indicios de que ese final existió en el romance, véase nuestro texto B y su anotación, en especial la de los versos 9 y 19.

TEXTO B

Amenama y Amenama, moro de la morería,
el día que tú naciste grandes señales había.
Un manto bordó Espiné, un manto a la maravía;
se quedara por labrarle siete semanas y un día;
acabara de labrarle, en casa del rey se iría:
—Toméis, señor, este manto bordado a la maravía.
Me quedara por labrarle siete semanas y un día.
—¿Cuánto era, el Espiné, cuánto era su valía?
—No es menester, mi señor rey, para vos se merecía.
Perdón, perdón, mi señor rey, que yo malo me sentía.—
Mandóle hacer la cama, la cama de enfermería:
le puso cinco almadraques, sábanas de holanda fina,
doctores que le sistieran cuatro y cinco en un día.
—Por tu vida, el Espiné, ¿en qué hora fue tu nacida?

[2] Este inicio es contaminación de otro romance conocido por los judíos de Marruecos: nuestro núm. 40, *Abenámar.* Tal fusión pudo propiciarse por el recuerdo de unos versos que precisamente no están en esta versión, pero sí en la antigua: la alusión de la amante de Espinelo a la «luna crecida» de buen augurio que había cuando éste nació, cosa que también dice el rey Juan II al moro Abenámar.

[3] *Espiné*: es variante del mismo nombre *Espinelo* del texto antiguo, como los *Spinela* (de varón, pese a la terminación), *Espinés* o *Pinel* de otras versiones modernas; pero en una de Zamora la protagonista es una *Pinela* femenina, lo que parece indicar el cruce con otra narración en que la protagonista fuese una mujer, como en *Fraisne*; *maravía*: es forma habitual en judeoespañol por 'maravilla'.

[9] El manto que borda el protagonista para ofrecérselo al rey tendría en un principio la función de convertirse en prenda de reconocimiento, como se deduce del verso 22 y sucede por otra parte con el riquísimo manto de seda con el que fue abandonada Fraisne o las lujosas mantillas del pequeño Gibello, que el héroe ya adulto usa como estandarte. En otras versiones orales es una colcha, prenda que aparece también mencionada (pero sin más función que contribuir al ambiente de lujo) en la cama del texto del siglo XVI; recuérdese que la propia Fraisne utiliza el manto como colcha para engalanar la cama de su hermana, lo que propicia que la madre la reconozca.

[12] *almadraques*: 'cobertores'; la formulación «cinco almadraques» se da como colmo del regalo en algunos cantos de boda sefardíes de Marruecos, cuando se describe la cama de los novios.

[13] *sistieran*: 'asistieran', con aféresis de *a-* frecuente en judeoespañol. Quiere decir que cada día le visitaban hasta cuatro y cinco médicos, indicio de las atenciones del rey.

¿Si naciste en San Juan o en la Pascua Florida?
—Ni nací yo en San Juan ni en la Pascua Florida.
Mi madre era la reina, la reina de grandecía;
en mitá de su reinado mandó pregonar un día:
«Todo el que tuviere dos a la mar lo tiraría».
Quiso Dios y la fortuna que en ella cayó la dicha;
pues me tiraron al mar, un hombre me libraría.—
Y ahí se conoció con su padre en aquel día.

[15] La pregunta sobre los orígenes, que en el texto antiguo está en boca de Mataleona, se supone aquí hecha por el rey; el cambio es indiferente para el desarrollo de la fábula, ya que es un mero pretexto para que el héroe cuente su historia y dé pie al reconocimiento (aunque ese reconocimiento falta en la versión del XVI).

[17] *grandecía* debe de ser derivado de *grandeza*, pero no es imposible que se haya entendido aquí como topónimo de un país imaginario.

[19] Se entiende (gracias a las otras versiones) que dos hijos de un mismo parto. Parece que el mandato de la reina es que se sacrifique a uno de los dos, pero se omite aquí el elemento primordial que da origen al argumento del romance: la sospecha de adulterio. En estos precipitados versos tenemos un buen —y paradójico— ejemplo de distinto tratamiento de unos mismos motivos tradicionales: el texto ha conservado el motivo fundamental del manto como signo de reconocimiento (que no aparecía en la versión antigua) y se centra muy primordialmente en él, pero ha olvidado otro motivo igualmente fundamental: el de los gemelos como producto del adulterio; tanto nuestro texto A como éste aparecen así como fragmentos de un rompecabezas narrativo, del cual no se nos ha conservado ningún texto que recoja la historia completa.

[22] Su padre era el rey al que ofreció el manto.

63. HERMANAS REINA Y CAUTIVA

Jarifa, la perra mora, señora de gran valía,
dice que tiene deseos de una cristiana cautiva.
Echaron mares abajo, echaron mares arriba
y encuentran al rey de Flores y a su mujer que venían
de cumplir una promesa de Santiago de Galicia

[63] El romance desarrolla la misma historia que el poema francés del siglo XII *Floire et Blancheflor*, muy difundida por toda Europa en la Edad Media: un rey moro asalta a un caballero que volvía con su esposa de una peregrinación a Santiago de Compostela, lo mata y lleva a la mujer (que se encuentra encinta) como cautiva, entregándola a la reina. Ésta se encariña con la esclava; ambas dan a luz en el mismo día. A partir de aquí difieren la narración del poema francés y la del romance: en aquél, la acción se centra en las aventuras del hijo de la reina (Floire) y la hija de la cautiva (Blancheflor), ya adultos, y sus amores. Mientras que el romance deriva hacia el reconocimiento de las dos mujeres, que resultan ser hermanas cautivadas por los moros en distintas ocasiones.

Además de las recreaciones y refundiciones cultas, existen sendas baladas inglesa y danesa que muestran la extensión oral paneuropea de la historia, de la cual el romance castellano sería una manifestación más.

No se han conservado versiones antiguas del romance, pero lo venerable del argumento, la existencia de otras baladas y la amplia difusión geográfica abogan por su antigüedad. En el ámbito hispánico hay versiones sefardíes orientales y de Marruecos, portuguesas, catalanas, asturianas, santanderinas, andaluzas y canarias; como muestra hemos escogido una santanderina llamativa por lo cabal. En la grabación incluimos una breve versión de Jaén.

[1] *Jarifa*: es arabismo con el sentido de 'hermosa, elegante', pero aquí parece haberse entendido (al igual que en otros romances) como un nombre propio. La fórmula *perra mora* es tópico tan acuñado como la de *buen rey*, independientemente de que sea positiva o negativa la valoración del personaje. Muchas versiones sefardíes traen como segundo hemistiquio «la que mora en *Almería*», significativo teniendo en cuenta que en la historia original Flores es hijo del rey de Almería.

[3] Son los moros quienes van en todas direcciones buscando a la cautiva para satisfacer el deseo de la señora.

[4] En versiones sefardíes de Marruecos es «el conde Flores» o «el conde Flor», y donde *Flores* es el nombre propio del noble (coincidiendo además con el del joven protagonista del poema medieval francés). Aquí ese antropónimo parece haberse entendido como topónimo, como si fuera un fantástico reino.

[5] *Santiago de Galicia* es, naturalmente, Santiago de Compostela. El detalle aparece también en el poema medieval francés. En versiones sefardíes es frecuente que se omita la mención del lugar de peregrinación, o bien que se sustituya el verso por una formulación menos específicamente cristiana, como «libro de oro en la su mano / la adoración le hacía / pidiéndole a Dios con él / que le diera hijo o hija», o «libro de oro en la su mano / haciendo gala cortesía / pidiendo a Dios del cielo...».

de pedir al rey del cielo que les diese niño o niña.
Al rey de Flores mataron y a su mujer la cautivan;
les llevaron a entregar a la reina de Turquía.
La mora estaba preñada, la cristiana estaba encinta;
quísolo Dios y su Madre que ellas paren en un día;
la mora parió en la cama, la cristiana en la cocina;
la cristiana parió un niño, la mora parió una niña.
Al moro, cuando viniera, cambian el niño y la niña
las pícaras de parteras por ganarse las albricias.
—Cuídame bien la cristiana, cuídame bien la cautiva,
que con lo que yo sobrare muy bien se la cuidaría.—
Ya pasaron quince días, fue la mora a la cocina:
—¿Qué tal estás, mi cristiana? ¿Qué tal estás, mi cautiva?
¿Qué tal estás, mi cristiana? ¿Cómo tienes a la niña?
—La mi niña buena está; yo, como mujer parida.
—Si estuvieras en tu tierra bautizaras a la niña.
—La pusiera Blancaflor y Rosa de Alejandría
que así se llama mi madre y una hermana que tenía
que la cautivaron moros días de Pascua Florida
cogiendo rosas y flores para la Virgen María.

[9] Ello indica que la petición de los versos 5-6 había sido escuchada.

[10] *en un día*: 'en un mismo día'.

[11] Se apunta aquí un motivo que está más desarrollado en otras versiones, tanto peninsulares como sefardíes: el de los sufrimientos de la cautiva cristiana, ausentes en el poema medieval.

[13] El trueque de las criaturas —que no se da en el poema francés— debía de tener alguna función en la narración romancística primitiva, pero ha quedado vacío de contenido en las versiones conservadas del romance, como no sea para insistir en el trato desfavorable que se da a la cautiva.

[14] *albricias*: 'regalo que se da con motivo de una buena noticia o de un fausto suceso'. Se supone que el moro estará más contento de haber tenido hijo varón que hembra, por lo cual será más espléndido con las comadronas.

[16] Es la mora la que habla. Quiere decir que con lo que sobre de los cuidados y regalos que ella recibirá, la cautiva estará bien atendida.

[21] En la mayoría de las versiones no se produce esta visita de la mora a su esclava, sino una situación de mayor dramatismo: la reina oye casualmente a la cristiana, que está cantándole a su niña una nana en la cual dice el nombre que le pondría si estuviera en su tierra, y el nombre es, naturalmente, el de su propia hermana que «cautivaron los moros / días de Pascua florida» (y que resulta ser la reina misma).

[22] Recuérdese que *Blancaflor* es precisamente el nombre de la niña en el poema francés.

[24] La formulación es tópica en romances de cautivos (por ejemplo, en versiones de nuestro núm. 64, *Don Bueso y su hermana*).

—¿Conocerás a tu hermana por una blanca camisa?
—Sí señora, sí, por cierto; muy bien la conocería,
que en su brazo derecho un fuerte lunar tenía
que se le hizo un gavilán cuando era pequeña y niña.—
Juntaron brazos con brazos y arman una gritería.
El moro no estaba lejos pero desde allí lo oía:
—¿Qué es esto, la mi mujer? ¿Qué es esto, la mujer mía?
¿Ha hecho mal la cristiana o te ha hecho mal la cautiva?
—No me ha hecho mal la cristiana ni tampoco la cautiva.
Por las señas que me da ella es una hermana mía.
—Si ella fuera hermana tuya yo muy bien la casaría
con un hermano que tengo señor y de gran valía.
—No lo quiera Dios del cielo, ni la sagrada María,
que dos hijas de una madre casadas en morería.
Ten para allá el tu niño, ten para acá la mi niña
y le dices a mi madre que aunque estoy en morería
debajo de mi refajo traigo a la Virgen María
y la rezo tres rosarios, tres rosarios cada día:
uno rezo a la mañana y otro por el mediodía
y otro rezo por la noche mientras el moro venía.

[26] El verso no parece muy coherente con la contestación de la hermana cautiva. Pero se entiende deduciendo que seguramente se han fundido aquí dos signos de reconocimiento: uno mediante el vestido (la «blanca camisa», semejante al brial que permite la identificación de la esposa en versiones del núm. 69, *La condesita*) y otro mediante una señal en el cuerpo (el «fuerte lunar» del v. 28).

[29] La cicatriz de la herida hecha por un gavilán es motivo que aparece también en nuestro núm. 46, *La muerte de don Beltrán*.

[30] Es decir, se abrazaron. Nótese que el romance no explicita lo fundamental de la situación: que merced a los signos mencionados las dos hermanas se reconocen como tales (tal como explica después en el v. 35).

[43] Esta versión es una de las que presenta un final más detallado, con la propuesta del moro de casar a la cautiva y el rechazo por parte de la reina, quien proclama su criptocristianismo y encomienda a su hermana que dé noticia a la madre de ambas. Es, sin embargo, más frecuente que la narración se interrumpa con el reconocimiento de las hermanas (a veces simplemente insinuado en el diálogo) o, en algunas otras, con la huida de las dos cautivas.

[45] *venía*: tal vez tenga un sentido sexual ('venía hacia mí, tenía acceso carnal conmigo'); lo que quiere decir es que ni siquiera en los momentos de mayor intimidad con el moro ha dejado de ser cristiana.

64. DON BUESO Y SU HERMANA

TEXTO A

De las altas mares traen a la niña,
cubierta la traen d'oro y perlería;
en su cabeza lleva una piedra zafira

[64] Aunque no se han conservado versiones antiguas, es uno de los temas de más venerable antigüedad en el romancero: se relaciona con el poema épico austríaco de *Kudrun*, del siglo XIII, del cual derivan a su vez la balada alemana de *La bella Meererin*, la suiza de *Südeli*, la escandinava de *Svend y su hermana* y la danesa de *Isemar*; a España tal vez llegase el tema a través de una variedad francesa hoy perdida, pero algunos de cuyos rasgos se manifiestan en la canción *La fille de l'ermite*.

Los elementos comunes entre el poema de *Kudrun* y el romance hispánico son evidentes con una comparación de los argumentos: en el poema austríaco, la princesa Kudrun es cautivada por uno de sus pretendientes, Hartmut, quien la lleva a su tierra; como castigo por no aceptar el matrimonio con Hartmut (ya que ella ama a otro de sus pretendientes, Herwig), su fallida suegra Gerlinda la obliga a servir de criada durante trece años; una de sus tareas consiste en lavar la ropa; un duro día de invierno, mientras lava la ropa en la playa, aparece su amado Herwig y el hermano de Kudrun, Ortwin, que vienen en su busca. Al principio no la reconocen pero, una vez producido el reconocimiento, Kudrun deja que las aguas se lleven las ropas y se marcha con sus salvadores, produciéndose un emotivo reencuentro de Kudrun y su madre.

Como se ve, el romance conserva los rasgos fundamentales del poema: el secuestro de una doncella de alto linaje, el detalle de obligarla a hacer de criada por orden de otra mujer, el encuentro mientras ella lava (en el romance sólo con su hermano, ya que desaparece la figura del amado), el no reconocimiento inicial de los personajes, la huida juntos dejando que las aguas se lleven las ropas y la vuelta a casa con el reencuentro con la madre. Omite sin embargo otros episodios, como la venganza sangrienta que Herwig y Ortwin perpetran en los raptores; asimismo, simplifica la nómina de personajes y deja inexplicado el motivo del secuestro, que en el romance parece identificarse con una acción de la lucha fronteriza entre moros y cristianos.

Conocemos dos variedades de la balada hispánica: una en versos hexasílabos, que debió de ser en su origen de forma estrófica (a juzgar por su poliasonancia) y paralelística, aunque las versiones orales modernas tiendan a uniformar las asonancias en un proceso de arromanzamiento del poema. Y otra en la forma habitual de romance, en dieciseisílabos con cesura, asonantados en *-ía*. Esta variedad

[1] Aunque no se indica el motivo del secuestro, la alusión inicial a las *altas mares* coincide con el poema de *Kudrun*, donde la protagonista es llevada por mar hasta la tierra de su secuestrador; *niña*: 'muchacha, doncella'.

[2] *perlería*: 'conjunto de muchas perlas'. El estar cubierta de joyas indica su alto origen.

qu'arrelumbra de noche más que al mediodía.
¿Onde la llevarían anesta cativa?
Ande la reina mora, qu'ahí lo merecía.
—¿Yo qué la quiería anesta cativa?
El rey es mancebo, se la namoraría.—
La niña hermosa el rey la quiería,
la reina celosa a llorar se metía.
—Metelda, siñora, a lavar al varo,
que piedra colores y cobre desmayos.—
Cuanto más la meten a lavar al varo
más arrelumbraba el su puerpo galano.
—Quitalde, siñora, el beber del vino,

es más moderna, pero se ha impuesto con vigor, desplazando incluso a la variedad antigua hexasilábica en las zonas donde ésta se conocía.

En cuanto a su dispersión geográfica, tenemos versiones hexasilábicas en zonas tradicionalmente aisladas y conservadoras: entre los sefardíes de Oriente y de Marruecos, en Canarias y en Santander (damos como ejemplo en el texto A una versión sefardí de Salónica); la octosilábica se da también en Marruecos, Canarias y Santander, pero hay además versiones castellanas, catalanas y andaluzas, y tal vez sea precisamente Andalucía el foco de irradiación de esa vulgata (que ejemplificamos con nuestro texto B, andaluz).

[4] El motivo del zafiro que relumbra más que el sol está tomado de la épica francesa: véase lo mismo en nuestro núm. 53, *Rosaflorida y Montesinos.* Se produce aquí una pequeña modificación de la formulación que cambia totalmente el sentido, confiriendo a la piedra unas propiedades casi mágicas: lo que diría originalmente no es que la piedra relumbra sólo de noche, sino que relumbra (incluso de noche) más que el sol de mediodía.

[5] *ónde*: 'adónde'; *anesta*: 'esta'; *cativa*: aquí por 'cautiva'.

[6] *ande*: 'donde, a casa de'. Existe la variante «a la reina mora / se la empresentarían ('regalarían')», pero la nuestra no carece de sentido: lo que quiere decir el segundo hemistiquio es que la cautiva era tan preciosa que merecía ser regalada a la mismísima reina.

[7] *quiería*: 'quería', forma diptongada por analogía con el presente de indicativo, como es corriente en judeoespañol.

[8] La reina teme que el rey (que es *mancebo* 'joven') se enamore de la cautiva, como efectivamente sucede en los versos 9-10.

[10] *se metía*: 'se ponía'.

[11] *varo*: por 'vado' (de agua), es decir, al río. Nótese la metátesis, frecuente en judeoespañol: *metelda* ('metedla') y, en el verso siguiente, *piedra* ('pierda').

[12] *cobre*: 'adquiera'. Se supone que habla algún anónimo consejero de la reina; el motivo por el cual ponen aquí a la noble doncella a lavar es, pues, el deseo de la reina celosa de que pierda su hermosura.

[14] *arrelumbraba*: 'relucía'; *puerpo*: 'cuerpo'; *galano*: 'hermoso, de buen porte'. Nótese el uso de posesivo con artículo *el su*.

que piedra colores, que cobre suspiros.—
Cuanto más le quita el beber del vino
más arrelumbraba el su puerpo lucido.
Inda no's de día ni amanecía
cuando la blanca niña lavaba y espandía.
Su hermano, el don Bueso, por ahí pasaría.
—Oh, qué manos blancas en el agua fría.
Enteras parecen de una hermana mía.
¿Vos place, siñora, venir en mi compañía?
—Los paños del rey ¿onde los dejaría?
—Los que son de oro con tí los traerías,
los que son de seda al río dejarías.
—Oh, qué pachás blancas enriba el caballo.
Enteras parecen de un querido hermano.
Dicimi, mancebo, ¿ánde me llevarías?
Estábamos cerca los campos d'Oliva.
—Dicimi, la niña, la niña lucida,
¿d'ónde conocías los campos d'Oliva?
—Ahí fue criada y ahí fue nacida;
so hija de reyes, de bueno venida,
me cautivaron moros por la mañanica.
—Abrisme, mi madre, puertas del castillo,

[18] *lucido*: es el paralelo de *galano* (v. 14), con significado similar. Obsérvese que la estructura estrófica se manifiesta en cambios de asonancia y formulaciones paralelísticas.

[19] *inda*: aféresis del arcaísmo *aínda* 'todavía'; *no's*: 'no es'.

[20] *espandía*: 'tendía', refiriéndose a la ropa.

[21] El nombre del personaje procede del germánico *Boso*, que aparece con la forma *Bosius* en el sur de Francia, de donde se importa en castellano. Es, por ejemplo, el nombre de un caballero francés muerto por Bernardo del Carpio, según un texto del siglo XIII, y aparece en otros romances como nuestro núm. 89, *La muerte ocultada*, *La mala suegra*, o el *Rey envidioso de su sobrino*.

[23] En esta versión se introduce un elemento dramático adicional: los hermanos no se reconocen, pero la visión de determinados rasgos físicos del otro (aquí y en los vv. 28-29) les trae el recuerdo del hermano al que creen perdido.

[25] *paños*: se refiere a las ropas que está lavando.

[27] Le recomienda que tome los más valiosos y deje abandonados en la corriente los que «sólo» son de seda.

[28] *pachás*: 'piernas', es turquismo.

[33] *d'ónde*: entiéndase 'de qué'.

[34] *fue*: es forma no rara en judeoespañol por *fui*.

[35] *de bueno venida*: 'procedente de buen origen'.

[37] La invocación paralelística a la madre (de aquí en adelante) por parte

que en lugar de nuera hija vos hay traído.
—Si es la mi nuera, entre en mi cillero;
si era mi hija, venga en los mis brazos.
—Abrisme, mi madre, puertas del palacio:
en lugar d'ermuera hija yo vos traigo.
—Si me traés hija, venga en los mis pechos;
si es mi nuera, entre en mi cillero.—
Esto que oyó la madre sus puertas abriría,
la besó y la abrazó, arriba la subiría.

de un hijo que regresa a casa sin la esposa que había salido a buscar se da con formulaciones bastante similares a éstas, pero con un sentido más trágico, en el enigmático romance marroquí de *Mainés*: allí el hijo regresa herido de muerte del torneo en el que ha pretendido conseguir la mano de su mujer amada.

39 *cillero*: 'habitación', en el sentido etimológico del latín *cellarium*, 'celdilla'.

42 *ermuera*: 'nuera'.

46 Los últimos versos, dos con rima en *-ía*, parecen un añadido para hacer más explícito el final feliz, y tal vez provengan de una versión octosilábica del mismo romance.

TEXTO B

Una noche de torneos pasé por la morería;
2 vi una mora lavando al pie de la fuente fría.
Yo le dije: —Mora bella.— Yo le dije: —Mora linda,
4 deja beber mi caballo agua fresca y cristalina.
—No soy mora, caballero, que en España fui nacida;
6 me cautivaron los moros en día de Pascua Florida.
—¿Si quieres venir a España en mi caballo subida?
8 —Y mi ropa, caballero, ¿dónde la dejaría?
—La buena rica de holanda en la mi caballería;
10 la que no valiera nada por el río abajo iría.
—Y mi honra, caballero, ¿dónde la colocaría?
12 —Yo te juro no tocarte hasta los montes de Oliva.—
Al llegar por aquellos montes la mora llora y suspira.
14 —¿Por qué lloras, mora bella? ¿Por qué lloras, mora linda?
—Lloro porque en estos montes mi padre a cazar venía
16 con mi hermano Leonardo y toda su compañía.
—Abrid puertas y balcones, ventanas y celosías,
18 que ha aparecido la prenda que lloramos noche y día.

[1] *morería*: puede ser tanto 'barrio musulmán' como 'tierra de moros'. Aunque no faltan versiones octosilábicas que empiezan con el secuestro de la doncella y sus trabajos forzados, la mayoría comienzan directamente con el encuentro del caballero y la supuesta mora. Nótese además el cambio de punto de vista, con la narración en primera persona.

[6] El segundo hemistiquio es formulístico.

[7] *si*: entiéndase como interrogativo '¿acaso?, ¿tal vez?'.

[9] *holanda*: 'tela fina'.

[12] En las versiones octosilábicas es frecuente que la mora exija al caballero el compromiso de respetar su honra. En algunas él jura por la cruz de su espada; aquí la respuesta equivale a una promesa de matrimonio para cuando lleguen a casa.

[18] Se entiende que esto lo dice el hermano, que ha reconocido ya quién es la cautiva. El verso 17 se usa aún hoy proverbialmente para indicar que ha de abrirse una puerta o una ventana.

65. EL CAUTIVO Y EL AMA BUENA

Mi padre era de Aragón y mi madre de Antequera;
cautiváronme los moros entre la paz y la guerra
y lleváronme a vender a Jerez de la Frontera.
Siete días con sus noches anduve en el almoneda;
no hubo moro ni mora que por mí una blanca diera
sino fuera un perro moro que por mí cient doblas diera
e llevárame a su casa y echárame una cadena;

[65] Los temas de cautivos son abundantes en el romancero tardío (de fines del XVI y el XVII); sin embargo, éste es un romance viejo, que aparece ya, glosado, en varios pliegos sueltos (damos el texto de uno de Praga) y se incluyó en el *Cancionero de romances* s.a., en el de 1550 (y sus reediciones) y en la *Primera Silva.* Timoneda lo retocó y, añadiéndole unos versos a modo de prólogo, lo publicó en su *Rosa de amores.* Hay también una versión manuscrita portuguesa del siglo XVII.

Ha pervivido en la tradición oral moderna castellana, gallega, portuguesa, catalana y sefardí de Marruecos.

1 Las versiones del *Cancionero de romances*, de la *Silva* y de Timoneda traen «Mi padre era de *Ronda*», ciudad por otra parte más cercana al entorno geográfico de Antequera, ya que ambas se encuentran en la actual provincia de Málaga; fueron conquistadas por los cristianos a los musulmanes en 1485 y 1410 respectivamente. La mención de *Aragón* en los pliegos tal vez venga atraída porque el verso se encuentra inserto en una glosa cuya última rima es en *-ón*: no es imposible que el glosador cambiase el topónimo para que la cita del romance enlazase mejor con la glosa.

3 Nuevamente hay variantes en las distintas versiones con respecto al topónimo: las más antiguas (del *Cancionero* s.a. y de pliegos, y también la *Silva*) presentan este *Jerez de la Frontera*, anacrónico si tenemos en cuenta que esa ciudad pasó a manos cristianas en 1265, es decir, un par de siglos antes que las aquí supuestamente cristianas Ronda y Antequera. La versión del *Cancionero* de 1550 y Timoneda dicen *Vélez de la Gomera*, nombre de una isla en la costa de Marruecos, con lo que se supone que el cristiano ha sido cautivado por piratas norteafricanos, y no en el marco de una lucha fronteriza de la Reconquista. Las versiones orales se reparten entre las que traen *Jerez*, *Vélez* y alguna *Argel.*

4 *almoneda*: 'venta pública de bienes' y también 'local donde se realiza esa venta'. La versión del *Cancionero* tiene una peor lectura: «anduve en *la moneda*».

5 *blanca*: 'moneda de poco valor'. En el *Cancionero* es «que por mí diese moneda».

6 *perro* es calificativo despectivo; *doblas*: 'monedas de oro'; se trata de un precio muy alto. En versiones orales el comprador es a veces «un renegado», y de ahí que el romance reciba también el título de *El cautivo del renegado.*

dábame la vida mala, dábame la vida negra:
de día majar esparto, de noche moler cibera
y echóme un freno a la boca porque no comiese d'ella.
Mi cabello retorcido y tornóme a la cadena.
Pero plugo a Dios del cielo que tenía el ama buena:
cuando el moro se iba a caza quitábame la cadena
y echárame en su regazo y espulgábame la cabeza.
Por un placer que le hice otro muy mayor me hiciera:
diérame los cien doblones y enviárame a mi tierra.
Y así plugo a Dios del cielo que en salvo me pusiera.

[8] *negra*: como sinónimo de 'mala'.

[9] *majar*: 'quebrantar una cosa a golpes'; *esparto*: 'planta cuyas fibras se aprovechan para tejer cordeles, sogas, etc.; con *majar esparto* debe de referirse a la acción de trabajarlo para sacar y desenredar sus fibras; *cibera*: 'porción de trigo que se echa en la tolva del molino' y, por extensión, 'cualquier cereal'. Quizás este verso haya suscitado que el romance se usase en algunos lugares de la Península como acompañamiento para la tarea de majar el centeno.

[14] El gesto de espulgar o quitar los piojos indica cariñosa familiaridad.

[17] Las versiones antiguas acaban todas con el cínico comentario del cautivo alusivo al *favor* (se entiende que sexual) que le valió la libertad; salvo la de Timoneda, que insinúa que la liberación por parte del ama buena se debe al temor de que sus relaciones sean descubiertas: «diérame casi cien doblas, / en libertad me pusiera / por temor que el moro perro / quizá la muerte nos diera». Sin embargo, las versiones orales han tendido a convertir la relación entre cautivo y ama en el centro del romance: en la mayoría el cautivo expresa la imposibilidad de irse abandonando a su amada y ella insiste en proporcionarle la libertad renunciando generosamente a tenerlo consigo; en otras se prolonga todavía más la acción, con los consejos del ama sobre cómo debe huir, el encuentro del fugitivo con el moro (del que consigue escapar o que le obliga a renegar del cristianismo), las preguntas del «perro moro» a la mujer (que allí no es esposa, sino hija) sobre si el cristiano le robó su honra, o la fortaleza moral de la muchacha que se pone a cantar y tañer para disimular el dolor de la separación. Ese final que explicita el amor correspondido entre ama y cautivo y la generosa renuncia de ella tal vez estuviese en el texto primitivo: a favor de ello aboga la sorprendente uniformidad con que se da desde Madeira hasta Marruecos y el hecho de que ya lo traiga la versión manuscrita portuguesa del siglo XVII.

66. EL INFANTE ARNALDOS

TEXTO A

Quién hubiese tal ventura sobre las aguas de mar
como hubo el conde Arnaldos la mañana de San Juan.
Con un falcón en la mano la caza iba cazar;
vio venir una galera que a tierra quiere llegar:

[66] Pocos romances han suscitado tanta controversia y tan diversas interpretaciones como éste, de enigmático contenido; en sucesivos trabajos, los críticos lo han entendido como un simple romance de aventuras, como una alegoría cristiana, como una acumulación de metáforas eróticas, como un eco de temas baladísticos protagonizados por seres demoníacos, como una representación del poder órfico del canto, como el reflejo de hechos de la biografía del caballero del siglo XV don Pero Niño, y como mil cosas más. Naturalmente, tal variedad de interpretaciones se ha visto propiciada por el carácter fragmentario y un tanto inconexo de las versiones conservadas, que además presentan notables diferencias entre sí.

Nos han llegado tres versiones antiguas: la del *Cancionero de Londres* está entre

[1] *ventura*: entiéndase 'buena suerte'. El primer hemistiquio es formulístico y se da en otros romances, como el núm. 56, *Gerineldo*. Más problemático es entender en qué consiste esa buena suerte, ya que ni el desarrollo ni el desenlace del romance nos presentan hechos especialmente afortunados; pero véanse las notas a los versos 1 y 5 de nuestro texto B.

[2] El personaje es *conde* en los textos de los *Cancioneros de romances*, pero *infante* ('mozo de familia noble') en el *Cancionero de Londres*, el pliego suelto y la cita de Pisador. En cuanto al nombre de Arnaldos, se ha relacionado con *filii Hernaudi* o *Arnoldi*, nombre que se daba en el siglo XII a un caballero perteneciente a la *hueste antigua* o procesión de almas en pena que, según creencia muy extendida, a veces se aparecía a los caminantes; de hecho, otra balada hispánica en que se encuentra el mismo nombre es la canción catalana del *Comte Arnau*, donde el protagonista es un caballero en pena que visita a su viuda para rogarle que repare las injusticias que en vida él cometió. La mañana de San Juan tiene amplias connotaciones mágico-eróticas de origen pagano, y recuérdese que también el *Conde Olinos* comienza con el protagonista a orillas del mar en la mañana de San Juan, situación que —junto con la del canto maravilloso— debió de propiciar la contaminación que encontramos tanto en el *Cancionero de Londres* como en la versión canaria moderna.

[3] Aunque no sabemos el resultado de esa caza, la situación recuerda la del mal cazador que sirve como mal augurio tópico en romances como el núm. 90, *La infantina*, o el 79, *Rico Franco*.

[4] La *galera* ('embarcación con velas y remos'), desde luego maravillosa a juzgar por la descripción que a continuación se hace de ella, ha dado pie a las más diversas interpretaciones: desde un símbolo erótico hasta una representación de la Iglesia cristiana. Lo más probable es que sea sólo un barco, aunque mágico.

las velas traía de seda, la ejercia de un cendal,
marinero que la manda diciendo viene un cantar
que la mar facía en calma, los vientos hace amainar,
los peces que andan n'el hondo arriba los hace andar,
las aves que andan volando n'el mástel las faz posar.
Allí fabló el conde Arnaldos, bien oiréis lo que dirá:
—Por Dios te ruego, marinero, dígasme ora ese cantar.—
Respondióle el marinero, tal respuesta le fue a dar:
—Yo no digo esta canción sino a quien conmigo va.

las obras de Juan Rodríguez del Padrón y aparece contaminada en su segunda mitad con nuestro núm. 70, *Conde Olinos*; la más conocida (y más bella) es la trunca del *Cancionero de romances* s.a., que reproducimos en nuestro texto A; el *Cancionero* de 1550 añade diez octosílabos más, que recogen la canción del marinero; y en un pliego de Praga aparece otra versión, también con la canción del marinero, pero reducida a ocho versos. Otros indicios de su difusión son una cita en el libro de vihuela de Diego Pisador (1552) y la inclusión de algunas de sus formulaciones en un romance tardío basado en el libro de caballerías de Fernando Bernal *Floriseo o el Caballero del Desierto.*

Sin embargo, lo que ha cambiado nuestra visión del romance y dado pie a numerosas hipótesis es su redescubrimiento en la tradición oral sefardí de Marruecos (a la que pertenece nuestro texto B). Las versiones sefardíes recogen episodios ausentes en las antiguas, que cambian totalmente el contenido de la historia narrada, aunque no por eso el argumento resulta más claro. Además, existe un raro romance sefardí de Oriente que parece recoger ecos del *Infante Arnaldos*, y lo mismo pasa con un texto canario en el que se combinan formulaciones de *Arnaldos* con otras de *Conde Olinos* (como en el texto atribuido a Rodríguez del Padrón, nótese) y con la descripción de la herida por la que «entra y sale un gavilán» que encontramos en otros romances, como el núm. 68, *Las señas del marido.*

5 *ejercia*: 'jarcia, aparejos y cabos de un buque'; *cendal*: 'tela de seda o lino muy delgada'.

6 También ha sido muy discutida la figura del marinero: ¿se trata de un pirata o de un genio maléfico del mar, especie de sirena masculina que atrae con su canto hacia la perdición?

7 *amainar*: 'aflojar, perder fuerza'.

9 *mástel*: 'mástil, palo de una embarcación'; *faz*: arcaísmo con apócope por 'hace', que es la forma que aparece en el verso inmediatamente anterior; pero volvemos a encontrar un arcaísmo en el *fabló* del verso 10. El poder maravilloso del canto (o de la música) es un tópico folklórico que aparece en otros romances, como los núms. 70, *Conde Olinos*, 80, *Silvana*, *El chuflete.*

11 *ora*: 'ahora'. Se supone que es el carácter maravilloso de ese canto lo que suscita el interés del conde por oírlo repetir.

13 La interrupción del romance en la ambigua respuesta —que no sabemos si es evasiva o invitación a seguirle— resulta ser uno de los hallazgos poéticos de la versión.

TEXTO B

Quién tuviera tal fortuna sobre aguas de la mar
2 como el infante Fernando mañanita de San Juan,
que ganó siete castillos a vuelta de una civdad.
4 Ganara civdad de Roma, la flor de la quistiandad;
con los contentos del juego saliérase a pasear,
6 oyó cantar a su halcón, a su halcón oyó cantar.
—Si mi halcón no cenó anoche ni hoy le han
[dado de almorzar,
8 si Dios me deja vivir y a la mañana llegar,
pechuguita de una gansa yo le daré de almorzar.
10 Subiérase a su castillo y acostóse en su rosal,

[1] La versión presenta el mismo inicio que las antiguas, con la exclamación, la mención de la buena suerte y del mar que parecen consustanciales al romance. Pero aquí el motivo por el cual se pondera la fortuna del personaje está explicado en los versos 3-5.

[2] Aunque el nombre del caballero se ha sustituido por un más familiar *Fernando*, nótese que se le caracteriza como *infante*, igual que en las versiones más antiguas; pero es *conde* en el verso 21.

[3] *a vuelta de*: a juzgar por el contexto, debemos entender 'además de', y no 'a cambio de', que también sería posible. El *ganó* queda aquí ambiguo; lo primero que cabría pensar es que se refiere a una acción guerrera, pero lo contradice el verso 5.

[4] El uso de topónimos con valor ponderativo (aquí de la importancia de lo ganado; en el v. 25, de la alta alcurnia del personaje) es corriente en el romancero. No debe extrañar la mención de Roma y la cristiandad (*quistiandad*) en una versión judía, ya que la formulación seguramente está acuñada como expresión ponderativa ('la ciudad más importante') y, por otra parte, tampoco es sistemática la eliminación de elementos cristianos en textos sefardíes.

[5] La alusión al *juego* nos aclara el verdadero sentido del verbo *ganar* en los versos 3-4 y hace perfectamente explicable la *fortuna* del verso 1: consiste en haber tenido buena suerte en un juego de azar.

[6] *cantar* es extraño verbo aplicado a un ave de cetrería como el *halcón*, no precisamente canora. Se entiende por el contexto que lo que oye es que su halcón grazna de hambre.

[9] En la versión del *Cancionero de Londres* el infante va «a matar la garza» en la mañana de San Juan; tal vez la *gansa* de aquí derive de aquella *garza* primitiva, que era pieza de caza muy apreciada. Por otra parte, la formulación recuerda la «pechuguita de una pava» que el rey David ofrece al doliente Amnón en algunas versiones de nuestro núm. 96, *Tamar y Amnón.*

[10] Aunque la expresión *acostóse en su rosal* puede resultar extraña, aparece en otros textos para indicar la existencia de un lecho especialmente regalado. Nótese que la situación es completamente distinta a la de las versiones antiguas: en aquéllas el infante aparecía

viera venir un navío sobre aguas de la mar:
las velas trae de oro, las cuerdas de oro torçal
y el mástil del navío era de un fino nogal.
Marineros que le guían diciendo van un cantar:
—Galera, la mi galera, Dios te me guarde de mal,
de los términos del mundo, de aires malos de la mar,
de la punta de Carnero, del estrecho de Gibraltar,
de navíos de don Carlos, que son fuertes de pasar.
—Por tu vida, el marinero, tú volvas ese cantar.
—Quien mi cantar quiere oír en mi galera ha de entrar.—
Al son de los dulces cantos el conde dormido se ha.

a orillas de la mar, es decir, en los límites mismos de un mundo que podía no ser el suyo propio, sino el campo de acción de ese ser medio mágico medio maligno encarnado por el marinero; aquí el infante está en una situación de buena fortuna (expresada por su suerte en el juego) y en el entorno protector y hasta regalado de «su castillo» y «su rosal»: hasta allí mismo llega la llamada del marinero. En todo caso, el que el infante oiga al marinero cuando está en su castillo deja sin función el motivo de la caza azarosa, que tan detalladamente se pinta aquí, pero que al no llegar a realizarse resulta inútil para el desarrollo de la narración; en las versiones antiguas, sin embargo, el motivo de la caza queda apenas apuntado, pero es esa salida a cazar la que propicia el encuentro con la maravillosa galera.

[18] Formulaciones parecidas hay en el *Cancionero* de 1550 y en el pliego de Praga: «galera, la mi galera, / Dios te me guarde de mal, / de los peligros del mundo / sobre aguas de la mar, / de los llanos de Almería, / del estrecho de Gibraltar / y del golfo de Venecia / y de los bajíos de Flandes / y del golfo de León / donde suelen peligrar». La aparición de esos topónimos dio pie a la hipótesis de que el fragmento pudiera inspirarse en el *Victorial*, crónica del siglo XV que recoge las aventuras del caballero don Pero Niño; sin embargo, la mención de esos lugares puede justificarse simplemente por ser frecuentados por navíos y quizás especialmente peligrosos. Menos clara resulta la inquietante mención de los «navíos de don Carlos» en nuestro texto sefardí, que tal vez ofrezca una pista adicional —de momento imposible de seguir— para la interpretación del romance.

[19] *volvas*: entiéndase 'repitas', lo cual aclara una duda que ha surgido con respecto a la versión antigua, donde parecía absurdo que el infante pidiese que le dijeran un cantar que ya había sido dicho; a la vista de esta versión, resulta perfectamente verosímil que lo que pida el infante sea que el marinero repita la canción, seguramente para aprenderla. Y tal vez la dificultad de su aprendizaje no esté tanto en la letra como en la melodía, aquella música maravillosa que en los textos antiguos hace asomarse a los peces y detenerse a las aves.

[20] Más explícita es la invitación aquí que en los textos antiguos.

[21] El que era *infante* hasta ahora (como en los textos de Londres y el pliego) es de repente *conde* (como en los *Cancioneros de romances*). Tal vez no sea un sueño natural, sino una especie de encantamiento.

Cuando le vieron venir empezaron a ferrar;
al son de los fuertes fierros el conde recordado ha.
—¿Quién es ése o cuál es ése que a mí quiere hacer mal?
Hijo soy del rey de Francia y nieto del de Portogal.
—Si hijo sois del rey de Francia y nieto del de Portogal,
siete años hacían, siete, que por ti ando a la mar.—
Arzó velas el navío y volvíeronse a su civdad.

[22] *ferrar*: entiéndase 'poner hierros', es decir, que lo encadenan.

[23] *son*: 'sonido, ruido'; *recordado*: 'despertado'. La incongruencia de la situación ha llevado a pensar que tal vez entre este verso y el anterior haya transcurrido un largo tiempo (los «siete años» a los que se alude en el verso 27), de manera que el marinero que aherroja al infante en el verso 22 no es el mismo interlocutor de los versos siguientes; éste sería un salvador que viene a rescatar al infante, el cual despierta tras un largo sueño mágico de siete años al oír cómo rompen sus cadenas; de ahí la pregunta del verso 24, hecha en el momento de salir de su estado de somnolencia, al encontrar ante sí a un desconocido.

[25] Para el uso de topónimos, téngase en cuenta lo dicho en nota al verso 4.

67. EL PRISIONERO

TEXTO A

—Por el mes era de mayo, cuando hace la calor,
cuando canta la calandria y responde el ruiseñor,
cuando los enamorados van a servir al amor;
sino yo, triste cuitado, que vivo en esta prisión,

[67] Es éste sin duda uno de los más bellos y logrados romances: el parlamento en primera persona en que un desconocido prisionero se lamenta de su situación, la descripción inicial del entorno en que florece la primavera, el lirismo de la situación y la belleza de las formulaciones se conjugan para conseguir un producto literario muy sugerente. Nuestro texto A (del *Cancionero de romances* de 1550) pertenece a una variedad larga del romance, representada también en el *La guirnalda esmaltada* (ha. 1512-1514); lo más normal en textos antiguos es, sin embargo, que se interrumpan en la muerte del «avecica» y la maldición al ballestero, faltando los versos en que el prisionero expone sus propósitos de fuga y que son, en verdad, lo más prosaico del romance; la versión más breve resulta así la más lograda artísticamente, como sucede en el *Cancionero musical de Palacio*, en el *Cancionero general*, en el *Cancionero de romances* s.a., en la *Primera Silva* y en varios pliegos.

En época de los Reyes Católicos lo glosaron dos poetas cortesanos, Nicolás Núñez y Garci Sánchez de Badajoz, ambos en versiones breves e interpretando la prisión del protagonista como una metáfora de la cárcel de amor. Seguramente esas y otras glosas (como la incluida en la *Comedia Thebayda* de 1521) contribuyeron a aumentar la difusión de la versión breve en detrimento de la larga. Fue muy conocido en los siglos de oro: se cita en el *Amadís de Grecia*, en obras de teatro y en el *Guzmán de Alfarache* (I, II, 5), y sus ecos han llegado hasta la literatura contemporánea.

En la tradición oral moderna ha pervivido tanto independiente como en contaminaciones, a veces cantado con motivo de celebraciones folklóricas primaverales, como las *marzas* de Santander y el norte de Burgos; en nuestro texto B ofrecemos como muestra una versión andaluza, representativa como casi todas las modernas de la variedad breve.

[1] La mención de mayo está plena de sugerencias, alusivas a ritos populares de primavera, y es motivo también explotado en la literatura cortesana: recuérdese, por ejemplo, la célebre «Kalenda maia» del trovador Rimbaut de Vaqueiras.

[2] La *calandria* y el *ruiseñor* son aves canoras y su mención juntos (como mensajeros del amor o como simple concierto armonioso) tiene larga tradición literaria en toda Europa, al menos desde la poesía latina medieval (está, por ejemplo, en los *Carmina Burana*) y los trovadores provenzales; en la poesía castellana la emplean Berceo, Juan Ruiz, varios poetas cortesanos del siglo XV y una pléyade de autores posteriores a nuestro romance.

[3] *servir*: en el sentido de servicio amoroso propio del código cortés.

[4] *sino*: aquí 'excepto'; *cuitado*: 'lleno de cuitas, desdichado'.

que ni sé cuándo es de día   ni cuándo las noches son
6 sino por una avecilla   que me cantaba al albor;
matómela un ballestero,   déle Dios mal galardón.
8 Cabellos de mi cabeza   lléganme al corvejón,
los cabellos de mi barba   por manteles tengo yo,
10 las uñas de las mis manos   por cuchillo tajador.
Si lo hacía el buen rey,   hácelo como señor;
12 si lo hace el carcelero,   hácelo como traidor.
Mas quién agora me diese   un pájaro hablador
14 siquiera fuese calandria,   o tordico, o ruiseñor,
criado fuese entre damas   y avezado a la razón,
16 que me lleve una embajada   a mi esposa Leonor:
que me envíe una empanada   no de trucha ni salmón
18 sino de una lima sorda   y de un pico tajador,
la lima para los hierros   y el pico para la torre.—
20 Oído lo había el rey,   mandóle quitar la prisión.

[6] En *albor* tenemos de nuevo un motivo muy fértil en la poesía provenzal (y sus descendientes): la llegada del alba unida a una situación amorosa.

[7] *ballestero*: 'soldado de ballesta'.

[8] *corvejón*: aquí lo mismo que *corva* 'articulación de la parte posterior de la pierna, opuesta a la rodilla'.

[9] Los puede usar como manteles por lo largos que son. No es éste el único romance en que un preso alude al largo y calidad de sus cabellos y barbas para ponderar lo dilatado de su prisión: véase por ejemplo el núm. 88, *Virgilios*.

[10] *tajador*: 'que sirve para cortar', por lo largas que se han hecho las uñas durante la prisión.

[12] Quiere decir que el rey, como señor que es de vidas y haciendas, está capacitado para condenar al prisionero a tan largo cautiverio; pero si la prisión se prolonga por capricho del carcelero, ello es contra toda justicia y razón.

[14] *tordico*: 'tordo', tipo de pájaro.

[15] Es decir, que el ave estuviese habituada a convivir con humanos y a servir de entretenimiento a damas, quienes le habrían enseñado a hablar (*avezado a la razón*: 'acostumbrado a hablar').

[16] *embajada*: 'recado, encargo'.

[18] *lima sorda*: 'la que hace poco ruido por estar embotada con plomo'.

[19] Quiere decir que el relleno de la empanada no sea de pescado (v. 17), sino de lima y pico (v. 18), para escapar limando las cadenas de hierro y haciendo un túnel (v. 19). En 19*b* la palabra de rima *torre* sugiere el uso de *-e* paragógica en los demás versos.

[20] El final parece resultado de añadir forzadamente un típico verso formulario de final feliz.

TEXTO B

Mes de mayo, mes de mayo, cuando las recias calores,
cuando los toros son bravos, los caballos corredores,
cuando la cebada engrana, los trigos toman colores,
cuando los enamorados regalan a sus amores;
unos les regalan lirios y otros les regalan flores.
Oh, desgraciado de mí, metido en grandes prisiones
sin saber cuándo es de día ni menos cuándo es de noche
sólo por una calandria que me canta a mí a las doce;
tres días que no la oigo, qué será de ella, señores:
si andará de mata en mata entre terrón y terrones
cogiendo la semillita que tiran los labradores.

[1] *recias*: 'fuertes'. Nótese que la versión moderna adopta decididamente la rima en *-óe* que en los textos antiguos se daba como consecuencia del uso de la *-e* paragógica.

[3] La amplificación de motivos de la naturaleza, y más concretamente de la agricultura, se da también en otras versiones modernas; *engrana*: aquí 'empieza a cuajar el grano'.

[5] Obsérvese la traslación semántica de *regalar* desde su significado primitivo en el romance, 'hacer expresiones de afecto' y 'deleitar', al moderno de 'dar graciosamente una cosa'.

[8] La formulación, un tanto desdichada, resulta seguramente de malentender y reinterpretar el «que me cantaba al albore» originario.

[11] Se aparta del final antiguo, lo cual imprime un giro diferente al entendimiento del romance: mientras que en las versiones abreviadas del XVI el final, con la muerte del ave, insistía en la soledad e indefensión del prisionero, que quedaba carente de su único consuelo, en ésta la imagen de la calandria libre, revoloteando en el campo y robando la semilla, ofrece un brutal contraste con la falta de libertad del narrador-protagonista; tal vez apunte también el motivo de una infidelidad amorosa, identificando la *calandria* que va «cogiendo la semillita» de los labradores con una mujer amada por el preso.

68. SEÑAS DEL MARIDO

—Caballero de lejas tierras, llegáos acá y paréis,
2 hinquedes la lanza en tierra, vuestro caballo arrendéis:
preguntaros he por nuevas si mi esposo conocéis.
4 —Vuestro marido, señora, decid, ¿de qué señas es?
—Mi marido es mozo y blanco, gentil hombre y bien cortés,

[68] El tema del marido que regresa al cabo de los años de la guerra, disfrazado o irreconocible, y antes de darse a conocer a su mujer la somete a una prueba de fidelidad, es antiquísimo y de gran productividad en la literatura universal: recuérdese, por ejemplo, la vuelta de Ulises a Ítaca; ello motivó que Menéndez Pidal calificase el romance (o los romances) castellano(s) sobre el mismo asunto como «de tema odiseico».

La calificación, sin embargo, no es más que metafórica, ya que ningún nexo parece existir entre la historia de Ulises y las baladas europeas (italianas, francesas, portuguesas, catalanas y castellanas) que desarrollan el asunto. El más antiguo testimonio en la baladística europea es una canción francesa del siglo XV, que presenta el diálogo entre la mujer y el desconocido que le anuncia la muerte del marido ausente, pero en la que falta el motivo fundamental de la prueba de fidelidad. Se ha especulado con la posibilidad de que las demás baladas deriven de la francesa, a la que se habría añadido posteriormente el motivo de la prueba; para el caso del romance castellano se han sugerido asimismo influencias de la *Chanson des Saisnes* (del mismo episodio que inspira el romance núm. 57, *Nuño Vero*) y de la historia pseudocarolingia de *Gaiferos y Melisenda*, desarrollada en un largo romance del cual se desgajó un fragmento («Caballero, si a Francia ides») que recoge precisamente la escena en que Melisenda, presa de los moros, encarga dar un mensaje para su marido Gaiferos a un pasajero que resulta ser su propio esposo disfrazado.

Si complejos son los orígenes, no lo es menos el panorama del romance en la tradición castellana: no se conoce más texto antiguo que el que reproduce Durán como de «Juan de Ribera, *Nuevos romances*, s.l., 1605, en 4°», impreso que no ha llegado hasta nosotros. Pero en cambio está muy extendido en la tradición oral moderna, desde América a los sefardíes de Marruecos y de Orien-

[1] *lejas*: 'lejanas'. Es la mujer la que habla, dirigiéndose a un transeúnte al que se supone recién llegado; en muchas versiones orales se dice explícitamente que viene de la guerra, lo cual explica de paso el motivo de la ausencia del marido. Extrañan las terminaciones en *-eis* en los versos 1-3 y 17-21, frente a la rima aguda en *-é* del resto, sobre todo teniendo en cuenta que no tenemos documentada en español peninsular una terminación en *-éx* (con prepalatal fricativa sorda) de la segunda persona verbal, cosa que sí se da en judeoespañol y que uniformaría la rima asonante en *-é* (pero véase, por ejemplo, el vulgarismo *podís* en nuestro núm. 69, v. 7).

[2] *arrendéis*: 'atéis por las riendas'.

[3] *nuevas*: 'noticias'.

[4] *señas*: 'rasgos, características'. La petición de señas y la descripción por parte de la esposa es uno de los elementos clave de la balada, que no falta ni en la canción francesa del siglo XV ni en los otros textos románicos.

6 muy gran jugador de tablas y también del ajedrez.
En el pomo de su espada armas trae de un marqués
8 y un ropón de brocado y de carmesí el envés;
cabe el fierro de la lanza trae un pendón portugués
10 que ganó en unas justas a un valiente francés.
—Por esas señas, señora, tu marido muerto es.
12 En Valencia le mataron en casa de un ginovés,
sobre el juego de las tablas lo matara un milanés.

te, pasando por la Península; para mayor complicación, se da el mismo argumento en diversas variedades con distintas asonancias: en *-é* como el texto antiguo, en *-éa*, en *-áa*, en *-í*, en *-ió* y poliasonante; estas variedades presentan entre sí tan notables diferencias de formulación que suelen considerarse como romances distintos, aunque desarrollando el mismo argumento.

Por lo que respecta al tono, resulta también destacable que la mayoría de las versiones orales modernas en *-é* se desarrollan en un ambiente más caballeresco (el marido ha ido a la guerra, su muerte es en acción bélica, como en la canción francesa del siglo XV), mientras que la antigua (y algunas orales tal vez derivadas de ella, sobre todo hispanoamericanas) presentan la muerte del marido en una riña de juego; a esa variante tal vez no haya sido ajena la influencia de la literatura de jaques y hampones, tan en boga en el siglo XVII; la versión «antigua» representaría así —como no es inhabitual— un estado del romance más *moderno* (producto, quizás, de una recreación al gusto del siglo XVII) que muchas *modernas*. Editamos aquí la versión antigua y en la grabación puede oírse una moderna de Ávila.

[6] Aunque se ha sugerido que la mención de su habilidad en los juegos viene obligada por lo dicho en el verso 13, no se olvide que los juegos mencionados son cortesanos y propios de gente noble. La mención de esa habilidad parece ser, pues, tan seria y elogiosa como todas las demás: era joven, hermoso, buen cortesano (y como tal sabía jugar bien), noble (v. 7), bien vestido (v. 8) y valiente (vv. 9-10).

[7] *pomo*: 'extremo o guarnición de la espada, que está encima del puño'; *armas*: entiéndase 'señales heráldicas'.

[8] *ropón*: 'vestidura larga y suelta que se ponía sobre los demás vestidos'; *brocado*: 'tela entretejida de oro y plata'; *carmesí*: 'color de grana, rojo intenso'; *envés*: 'parte opuesta al haz de una tela, revés'.

[9] *cabe*: 'junto a'; *fierro*: 'hierro, la parte por donde hiere la lanza'; *pendón*: 'insignia militar en forma de bandera o estandarte pequeño'.

[10] *justas*: 'torneos o juegos a caballo'.

[12] *ginovés*: 'genovés'; recuérdese la mala fama de los genoveses como banqueros avaros y prestamistas en los siglos de oro. *Valencia* se relacionaba especialmente con el comercio y la banca italianas.

[13] *sobre*: entiéndase 'en una discusión motivada por'; *tablas*: 'juego de tablero'. A juzgar por algunas versiones de Hispanoamérica, que traen «en la plaza *de los turcos*», puede deducirse que la versión antigua aludía al *juego de los trucos*, parecido al billar actual y desde luego carente de la solera nobiliaria de las *tablas; milanés*: 'natural de Milán' parece añadir otra nota infamante a las circunstancias de la muerte, en una timba frecuentada por italianos, que tenían fama de marrulleros.

Muchas damas lo lloraban, caballeros con arnés,
sobre todo lo lloraba la hija del ginovés;
todos dicen a una voz que su enamorada es.
Si habéis de tomar amores, por otro a mí no dejéis.
—No me lo mandéis, señor; señor, no me lo mandéis,
que antes que eso hiciese, señor, monja me veréis.
—No os metáis monja, señora, pues que hacello no podéis:
que vuestro marido amado delante de vos lo tenéis.

[14] *arnés*: 'conjunto de armas de acero defensivas que cubrían el cuerpo'; pero irónicamente se llamaba así en germanía a armas ofensivas, como la espada o la daga. Dadas las circunstancias tan poco heroicas de la muerte, no podemos sino ver un tono paródico en este planto de damas y caballeros en un tugurio de tahúres.

[16] *enamorada*: 'amante'. A la entusiasta descripción (toda con signos positivos) del marido ausente hecha por la mujer, opone el desconocido un cúmulo de circunstancias infamantes, a la que se viene a añadir ahora el adulterio; la intención es obvia: suscitar el desprecio y la indignación de la mujer abandonada, para mejor contrastar su fidelidad con la propuesta de verso 17.

[17] Es decir: 'si vais a tomar un amante (ahora que estáis viuda) escogedme a mí'.

[20] No puede meterse monja porque está casada, y no viuda como cree, ya que está hablando con su propio marido.

69. LA CONDESITA

Guerra, guerra se levanta entre España y Portugal.
Nombraron al conde Flores de capitán general;
la condesa que lo supo no cesaba de llorar.
—¿Por qué lloras, la condesa? —Porque tengo qué llorar,
que se ha ido el conde Flores, a la guerra se nos va.

[69] Ha tenido gran vitalidad en la baladística europea el tema de la boda estorbada, que a grandes rasgos podemos resumir así: unos cónyuges se ven obligados a separarse; uno de ellos, pasados los años y creyendo que el otro ha muerto, decide volver a casarse; entonces regresa el ausente, justo a tiempo para impedir el nuevo matrimonio. Lo más habitual es que sea el marido quien marcha y la mujer la que, desesperando de su regreso, decide casarse de nuevo; pero tampoco faltan baladas en las que los papeles se invierten y es la mujer la que va en busca del marido e impide su matrimonio con otra, tal como ocurre en *La condesita*.

De la primera variedad (con partida y vuelta del esposo) existen numerosas manifestaciones en las diversas culturas europeas: hay baladas inglesas, escandinavas, alemanas, rumanas, griegas, albanesas y de varios países eslavos. A ella pertenece también un largo romance juglaresco, compuesto seguramente a finales del siglo XV, que suele titularse *El conde Dirlos* y desarrolla el tema de la boda estorbada en un ambiente más o menos convencionalmente carolingio.

El conde Dirlos se imprimió varias veces durante el siglo XVI en pliegos sueltos (de la British Library, Madrid y Praga) y es el primer texto del *Cancionero de romances* s.a.; de él lo toman el *Cancionero* de 1550, la *Segunda Silva* de Zaragoza y la de Barcelona de 1561.

Su longitud no debió de impedir que se memorizase, y así alcanzó vida tradicional, dando origen a diversas derivaciones: *a*) Su inicio, con la despedida de los cónyuges, se independizó en la tradición produciendo el romance de *La partida del esposo*, conocido entre los sefardíes de Oriente y de Marruecos y que a veces se da contaminado con *Las señas del marido* (nuestro núm. 68), con algunos versos de *El conde Claros* o, fundido con la balada griega de *La mala madre*, origina un nuevo tema romancístico que suele titularse *La vuelta del hijo maldecido*. *b*) Entre los sefardíes y en la península ibérica se conoce también otro derivado de *El conde Dirlos*, mucho más breve que el poema antiguo, que suele titular-

[1] En otras versiones encontramos una expresión más formulística (del tipo de «Pregonadas son las guerras / entre Francia y Portugal», o algo parecido), similar a la que se da en otros romances, como nuestro núm. 92, *La doncella guerrera*.

[2] El nombre del protagonista varía según las versiones: aquí tenemos *conde Flores*, nombre que también aparece en algunas versiones del núm. 63, *Las hermanas reina y cautiva*, allí como eco de su fuente francesa. En las que van precedidas de *Gerineldo*, es ése el nombre del marido.

[4] *qué*: entiéndase 'por qué, motivo por el que'. La pregunta se supone dirigida por la gente.

—Yo me voy por ocho años, si a los nueve no llegar,
si a los nueve no he venido, condesa, podís casar.—
Pasando los ocho años, pa los nueve caminar
el conde Flores ni carta ha mandado para acá.
Se ha ido pa ca su padre a ver qué consejo da.
El consejo que le dijo: —Condesa, os podís casar,
que no os faltarán galanes con muchas yuntas que arar.—
Se fue para la su casa tupiéndose de llorar;
cogió bordoncito de oro, se fue de ciudá'n ciudad
hasta llegar a la orilla, a la orillita del mar.
Se ha encontrado un pastorcito, le ha empezado a preguntar:

se *La vuelta del hijo maldecido*. *b*) Entre los sefardíes y en la península ibérica se conoce también otro derivado de *El conde Dirlos*, mucho más breve que el poema antiguo, que suele titularse *El conde Antores* y que en esencia cuenta la misma historia. *c*) Y, por último, *La condesita* (llamado también *El conde Sol* o *El conde Flores* y conocido en catalán, portugués, castellano y judeoespañol) presenta una recreación del tema de la boda con inversión de papeles, ya que aquí es la mujer la que impide la nueva boda del marido. Para acabar de completar tan complejo cuadro, en *La condesita* resuenan a veces formulaciones y motivos tanto del tradicional *El conde Antores* como del antiguo *El conde Dirlos*, y con frecuencia se presenta unido al generalizadísimo de *Gerineldo*, al que sirve de desenlace. Contrapartidas europeas de *La condesita*, con esa misma inversión de papeles, se dan también en italiano, inglés, húngaro y en los países escandinavos y eslavos, lo cual demuestra que esa inversión ni es exclusiva de nuestro romance ni probablemente se dio casual e independientemente en las distintas tradiciones. Editamos aquí una versión cacereña de tan difundido romance e incluimos en la grabación un interesante fragmento de Cantabria.

[6] Es el conde el que habla. Más frecuente en otras versiones es que el límite de tiempo sea de *siete* años, usando una cifra de gran tradición folklórica (e iniciales connotaciones mágicas); un caso similar de traslación siete-ocho a ocho-nueve lo tenemos en los versos 23-24.

[7] *podís*: vulgarismo por 'podéis'.

[10] Es la condesa quien se dirige a pedir consejo a su padre, representante de la autoridad masculina en ausencia del marido.

[12] *galanes*: 'jóvenes'; *yunta*: aquí 'yugada de tierra', medida de superficie equivalente a la tierra de labor que puede arar una pareja de bueyes en un día. Lo que quiere decir es que no le resultará difícil encontrar un marido joven y rico.

[13] *tupiéndose*: 'hartándose', en sentido figurado (de *tupirse*: 'hartarse de un manjar o bebida').

[14] La mención del *bordoncito* ('bastón de peregrino') da a entender lo que en otras versiones se dice más explícitamente: que para emprender su búsqueda la condesa se disfraza de romera o peregrina; a veces se indica que se coloca un sayal de penitente sobre su rico vestido de seda. El bordón parece tener aquí además valor de prenda de reconocimiento (como el vestido de seda en otras versiones), a juzgar por los versos 36-38.

[15] *la orillita del mar* representa los confines de la Tierra: la condesa ha llegado casi hasta el fin del mundo en busca de su marido.

—Dime tú, buen pastorcito, no me lo podrás negar:
¿de quién es este ganado que tiene nueva señal?
—Cuyo es del conde Flores, cuyo es del gran capitán,
que esta noche se desposa y mañana se casar;
cuyo es aquel palacio que en aquel altito está.—
Se ha ido para el palacio tupiéndose de llorar.
Ocho vueltas dio al palacio no sabiendo por do entrar,
al cabo las nueve vueltas sobre una ventana está
está hablando el conde Flores con quien se diba a casar.
Le ha pedido una limosna, un poco pan le fue a dar.
—Poca limosna da el conde pa la que solía dar.
—Diga, diga, la romera, ¿de qué pueblo o qué ciudad?
—Soy de España, conde Flores, soy de España natural.
—Diga, diga, la romera, ¿qué se suena por allá?
—Que el conde Flores se ha ido, su mujer lo está a buscar.—
El conde desque oyera esto desmayado se quedar.
Ahora dice la mozuela, que era dino de escuchar:

[18] *señal*: se refiere a la marca hecha sobre la piel de un animal, que lo identifica como propiedad de una determinada persona. La extrañeza de la recién llegada ante la *nueva señal* parece indicar que ella había visto anteriormente el ganado cuando llevaba otra marca, lo cual es incongruente con la situación que aquí tenemos, ya que se supone que la condesita acaba de llegar a una tierra lejana donde no ha estado nunca; pero podría ser eco de una situación en el romance que cuenta la historia inversa (tipo *Conde Antores*): el marido regresa y encuentra *su propio ganado* marcado con una *nueva señal*, que es la del rival que está a punto de casarse con su mujer.

[19] *cuyo*: literalmente 'de quien', está usado aquí como posesivo enfático.

[20] Los desposorios son el acto de compromiso matrimonial, por tanto previo a la boda.

[24] La formulación normal sería «siete vueltas... / al cabo de las ocho...», pero se da de nuevo el mismo caso que en los versos 6-7. La fórmula es tópica en el romancero y tiene lejanos orígenes mágicos, relacionados con ritos de paso.

[25] *diba*: vulgarismo por 'iba'. Entiéndase 'el conde Flores estaba hablando con la mujer con la que se iba a casar'.

[26] Nótese la elisión de la preposición *de* (por vulgarismo) en *un poco pan*. Es normal que los peregrinos hagan su camino como mendicantes, bien sea por necesidad o por penitencia; un caso hay en nuestro núm. 50, *Infancia y venganza de Gaiferos*.

[27] Con esta frase —que compara la antigua generosidad con la actual cicatería del caballero— indica la romera que le conoce, aunque el conde de momento no lo entienda.

[28] 'de qué pueblo o qué ciudad (proviene)?'.

[30] *se suena*: aquí 'se cuenta, se comenta, se oye'.

[33] *la mozuela*: es la prometida del conde, a la que se supone más joven que la condesa; *dino*: 'digno'.

34 —¡Malhaya la romerita y quien la trujo p'acá!
Por causa de la romera el conde caído está.—
36 Entonces fue la condesa su bordoncito le dar;
su bordoncito le diera pa ayudarlo a levantar.
38 —Si lo haces por tu mujer, tu mujer vela, aquí está.—
Ahora dice la mozuela, que era dino de escuchar:
40 —¡Malhaya la romerita y quien la trujo p'acá!
S'hubiá muerto en el camino y yo tranquila quedar.—
42 Y la ha respondido el conde, esta respuesta la da:
—Calle, calle, la mozuela, si se quisiere callar,
44 que los primeros amores son tardidos de olvidar.
Vente conmigo, mi esposa, que no te faltará na,
46 que comer ni que beber ni vestir ni que calzar.—
Se marcharon pa la isla, a la mesma isla llegar,
48 a la isla del León que está en el medio del mar.
Han salido a recibirlos los grandes de la ciudad;
50 ponen torneos y bailes y cañas han de jugar.
Y la pobre'la mozuela con su padre se quedar.

[38] Los versos insinúan que es el bordón la prenda que permite que el conde reconozca a la condesa; en otras versiones es el rico vestido de bodas que ella lleva bajo el hábito de peregrina, y que muestra en el momento apropiado; o un anillo, o una marca física, como un lunar.

[41] 'Ojalá se hubiera muerto en el camino y yo me hubiera quedado tranquila.'

[44] *tardidos de olvidar*: entiéndase 'que se olvidan tarde, que cuesta mucho tiempo olvidarlos'.

[48] Nótese el desconcierto geográfico, tan común en el romancero, donde la toponimia y la geografía se usan más con valor expresivo que realista: la condesa ha llegado a pie enjuto hasta este lejano sitio, situado «a la orillita del mar», y ahora vuelven al lugar de origen, que de repente resulta ser una isla «que está en medio del mar». Pero esa isla tiene su sentido: es el refugio inexpugnable de los esposos nuevamente reunidos.

[50] *torneos*: 'fiestas públicas en que grupos de caballeros luchaban fingiendo una batalla'; *cañas*: 'fiestas a caballo en que se hacían escaramuzas lanzándose cañas como si fueran lanzas'. No es muy frecuente este final, con el recibimiento triunfal de la pareja y las fiestas que se hacen a su regreso. Más común es que el romance se interrumpa en el reconocimiento de los esposos, su partida, o algún comentario como el del verso 44 sobre la fuerza de «los amores primeros».

70. CONDE OLINOS

Conde Olinos por amores   es niño y bajó a la mar,
2 fue a dar agua a su caballo   la mañana de San Juan.
Desde las torres más altas   la reina le oyó cantar:
4 —Mira, niña, cómo canta   la sirenita del mar.

[70] El romance incorpora diversos motivos fecundos en la baladística europea: el del poder sobrenatural del canto, el de los amantes perseguidos por la familia de la mujer —persecución que lleva a la muerte de ambos— y el de las sucesivas transformaciones de los amantes en su afán por unirse. Este último motivo se da en la balada llamada de *Las transformaciones*, de amplia extensión europea, ya que existen variedades en catalán, francés, italiano, inglés, sueco, danés, alemán, lituano, rumano, serbocroata y griego. Sin embargo, a la balada a la que más se parece nuestro romance es a la francesa de *Pernette*, donde también existe la oposición materna a los amores, el anuncio de la niña de que si su amado muere ella también morirá y la mención de las flores que cubren las tumbas de ambos. Además se han querido buscar conexiones con alguna balada griega, pero parecen más oscuras.

[1] *Olinos*: se ha relacionado el nombre con el neerlandés *Hallewijn*, protagonista de una balada relacionada con nuestro núm. 79, *Rico Franco*; en todo caso, el nombre presenta la terminación en *-os* (procedente del nominativo latino) propia de los nombres carolingios o pseudocarolingios en el romancero. La sustitución por *Niño* aparece también en otras muchas versiones y es reinterpretación muy explicable: se sustituye el nombre exótico por un nombre parlante y perfectamente inteligible. La alusión a la *mar* parece parte consustancial del romance, aunque no siempre se presenta igual: al «bajó a la mar» de aquí corresponde en otras versiones «pasó la mar» y en otras simplemente se dice que «fue a dar agua a su caballo / a las orillas del mar». En todo caso, la mención del mar parece sugerir que el héroe procede de allende las mares y se encuentra en un país extranjero (¿verdadero? ¿mágico?); tal vez sea ésa la causa de la inexplicada animadversión de la reina por él: sería un intruso que amenaza con llevarse (mediante rapto o casamiento) a la doncella.

[2] El dar agua al caballo es símbolo erótico evidente. La mañana de San Juan tiene también connotaciones mágico-eróticas, vinculadas a antiquísimas celebraciones del solsticio de verano.°

[3] No aparecen aquí los versos —que sí están en otras versiones— alusivos a que su canto hace que «todas las aves del cielo / se paraban a escuchar; / caminante que camina / olvida su caminar; / navegante que navega / la nave vuelve hacia allá», con formulaciones parecidas a las que se dan en el núm. 66, *El infante Arnaldos*, y que inciden en un tópico folklórico muy extendido: el del poder mágico del canto; sin embargo, aunque falte el desarrollo del motivo, algo de sobrenatural tiene ese cantar, cuando la reina lo confunde con el de las sirenas (v. 4).

[4] Se dirige a la infanta. Recuérdese que las sirenas eran animales mitológicos, mitad mujer y mitad bestia (ave o pez) que atraían con sus cantos a los navegantes.

—No es la sirenita, madre, que ésa tiene otro cantar:
es la voz del conde Niño que por mí llorando está.
—Si es la voz del conde Niño yo le mandaré a matar,
que para casar contigo le falta sangre real.
—No lo mande matar, madre, no lo mande usted matar,
que si lo manda a matar, madre, juntos nos han de enterrar.—
Guardias mandaba la reina al conde Niño buscar,
que le maten a lanzadas y su cuerpo echen al mar.
Él murió a la media noche y ella a los gallos cantar;
ella, como hija de reyes, la entierran en el altar

No nos han llegado versiones del romance ni en pliegos sueltos ni en colecciones del siglo XVI; el único testimonio antiguo son unos pocos versos que contaminan el final de una versión del *Infante Arnaldos*, incluida entre las obras de Juan Rodríguez del Padrón en el *Cancionero de Londres*. Aparece también citado en la comedia de Luis Vélez de Guevara *El conde don Sancho Niño*. Sin embargo, está muy extendido en la tradición oral moderna, habiéndose recogido versiones en castellano (peninsulares, americanas y canarias), catalanas, gallegas, portuguesas (metropolitanas y brasileñas) y sefardíes de Oriente y de Marruecos. Damos el texto de una de Canarias y en la grabación puede oírse otra de Orense, contaminada con nuestro núm. 56, *Gerineldo*.

[5] El detalle de que la hija esté tan familiarizada con el canto de las sirenas, aunque ingenuo, es un elemento más en la creación de un ambiente mágico, apuntado ya en la alusión a encontrarse allende los mares, la mención de la mañana de San Juan y el canto maravilloso.

[8] Se esboza aquí tímidamente un posible motivo de la persecución de la reina a los amantes, que resulta inmotivada en la mayoría de las versiones; pero el que el enamorado sea de alcurnia inferior no parece justificar tan empecinada violencia como la que en el romance se describe. Es evidente que los textos conservados sólo nos transmiten una parte de la historia y que se ha perdido el inicio, que contendría sucesos capaces de justificar la saña persecutoria de la reina; los amantes (o tal vez sólo Olinos) han cometido alguna grave transgresión: ¿será la infanta una especie de hada virgen y el conde un mortal que se ha atrevido a irrumpir en un lugar vedado (al otro lado del mar) para raptarla?

[12] También es bastante insólita esta versión al presentar detalles de cómo se mata al conde. En la mayoría esa muerte sucede sin más, casi sin que medie violencia, como si no se hubiera operado por un medio físico. En alguna resulta tan inquietante como inexplicable, ya que el conde primero se muestra capaz de vencer a «cien mil morillos» y luego se deja matar inopinadamente por orden de la reina. Tal vez haya, también, algo mágico en esa muerte.

[13] *a los gallos cantar*: 'al amanecer'.

y él, como hijo de condes, tres pasitos más atrás.
16 De ella nació una rosa y de él un tulipán;
la madre, llena de envidia, ambos los mandó cortar.
18 De ella nació una paloma, de él un fuerte gavilán.
Juntos vuelan por el cielo, juntos vuelan par a par.

[15] Se refiere a la antigua práctica de enterrar a los nobles en el interior de las iglesias, en lugar tanto más preeminente cuanto más alto era su rango: de ahí que a quien tiene más alta alcurnia la entierren en el lugar más sagrado, en el altar mismo; pero los exiguos «tres pasitos más atrás» a los que se coloca el cadáver del conde indican que la categoría de éste no le va muy a la zaga, lo cual contradice en parte la débil explicación del verso 8.

[19] Otras versiones prolongan las transformaciones: dos peces, una fuente y un regato, una culebra y un alacrán y hasta una iglesia y un altar. A veces se añade un final en el que la reina adolece de una enfermedad que sólo puede curarse acudiendo a esa iglesia o a esa fuente milagrosas, de forma que se ve obligada a implorar su curación ante los amantes transformados; éstos deciden perdonarla o bien le hacen pagar su maldad con frases vengativas como «no te lo curamos, reina, / no te queremos curar, / que cuando éramos amantes / no nos dejastes gozar», o bien «si de un ojo estás ciega / del otro te quedarás».

71. LA APARICIÓN

Yo me partiera de Francia, fuérame a Valladolid,
encontré con un palmero, romero atán gentil:
—Ay, dígasme tú, el palmero, romero atán gentil,
nuevas de mi enamorada si me las sabrás decir.—

[71] El romance desarrolla un tema que también aparece en baladas italianas y francesas: el de la amada muerta que se aparece a su enamorado. En castellano, la versión más antigua es la que reproducimos, incluida en el *Cancionero de Londres* del siglo XV; se imprimió también en pliegos —en versiones más o menos cabales, con o sin glosa— desde comienzos del siglo XVI (en uno que perteneció a Hernando Colón, en otro perdido del Centro de Estudios Históricos, en dos de la British Library, en sendos de la Biblioteca Nacional de Madrid y de Praga) y lo incluye en sus *Romances* Lorenzo de Sepúlveda. Por otra parte, citan versos suyos tres dramaturgos áureos: Mejía de la Cerda en *La tragedia de doña Inés de Castro*, Guillén de Castro en *La tragedia por los celos* (donde, tras cantarlo un campesino, se explica que es un romance «de Inés y don Pedro»), y Luis Vélez de Guevara en *Reinar después de morir*. La vinculación que los dramaturgos áureos establecieron entre el romance y la historia de Inés de Castro no parece casual: según Patrizia Botta, éste sería (junto con nuestro núm. 33 y el artístico *Gritando va el caballero*) uno de los romances de un semiperdido ciclo de Inés de Castro.

Ha pervivido en la tradición oral moderna, tanto de ámbito castellano (Asturias, Andalucía, Canarias, Hispanoamérica, sefardíes de Marruecos) como catalán y portugués; a veces se da unido al romance vulgar de *El quintado*, que le sirve de prólogo (sustituyendo al diálogo con el palmero). En 1878 se elaboró un *contrafactum* alusivo a la temprana muerte —sucedida ese año— de la reina Mercedes, esposa de Alfonso XII («¿Dónde vas, Alfonso XII, / dónde vas, triste de ti?»), que desde el principio sirvió como canto para acompañar juegos infantiles, circunstancia que ha propiciado su difusión y pervivencia en España, América y el norte de África, hasta el punto de que el *contrafactum* ha desplazado y hecho desaparecer en muchos sitios la memoria de la variedad antigua.

[1] Los topónimos seguramente están mencionados, como es usual en el romancero, como mera indicación de un desplazamiento entre lugares lejanos, por lo que tal vez sea inútil tratar de averiguar el motivo de ese viaje y del itinerario concreto. Lo más usual en versiones antiguas es que se anteponga el verso «En los tiempos que me vi / más alegre y placentero»; la falta de rima con los demás versos, la asonancia en *-í* del primer hemistiquio y la formulación «En el tiempo que me ví / más alegre y placentero / encontré con un palmero / que me habló y dijo así» en el pliego de Praga hacen pensar en que se hubiese dado un cruce entre el romance y una redondilla (lo es la formulación de Praga), en un proceso similar al sucedido en versiones modernas de *Dónde vas, Alfonso XII.*

[2] *palmero*: 'peregrino', en concreto el que venía de Tierra Santa, porque solía llevar una palma como señal; *romero*: 'peregrino que va a Roma', y por extensión cualquiera que hace una peregrinación.

[4] *nuevas*: 'noticias'.

Respondióme con nobleza, él me fabló y dijo así:
—¿Dónde vas, el escudero, triste, cuidado de ti?
Muerta es tu enamorada, muerta es, que yo la vi;
ataút lleva de oro y las andas de un marfil,
la mortaja que llevaba es de un paño de París,
las antorchas que le llevan, triste, yo las encendí;
yo estuve a la muerte d'ella, triste, cuidado de mí
y de ti lleva mayor pena que de la muerte de sí.—
Aquesto oí yo, cuitado, a caballo iba y caí,
una visión espantable delante mis ojos vi;
hablóme por conhortarme, hablóme y dijo así:

[6] *escudero*: será aquí 'noble y distinguido por su ascendencia', especialmente si es joven; en el pliego de Praga es «caballero», con idéntica sustitución (y seguramente por los mismos motivos) que en el primer verso de nuestro núm. 84, *Tiempo es, el caballero*; mientras que uno de los de la British Library opta por un neutro «desdichado»; *cuidado*: debe ser *cuitado* en el sentido de 'desdichado, triste', como en el verso 13; pero el manuscrito presenta algunas otras confusiones entre *t* y *d*: otra vez *cuidado* en el verso 11 y tal vez *ataút* en el 8 (aunque allí la *-t* final es forma etimológica), además de la forma *algund* en el verso 22. Tras este verso 6, el pliego del Centro de Estudios Históricos incluía la respuesta: «Buscando la mía señora; / días ha que no la vi», que no está en ningún otro texto antiguo, pero aparece en casi todas las versiones modernas.

[8] *ataút*: es forma más cercana al étimo árabe que la más corriente *ataúd*, pero véase lo dicho en la nota anterior con respecto a las confusiones de *t* y *d*.

[9] Ponderado como fino.

[11] En otras versiones antiguas se menciona el cortejo fúnebre; así en uno de los pliegos de la British Library: «siete condes la lloraban, / caballeros más de mil; / llorábanla sus doncellas, / llorando dicen así: / —¡Triste de tal caballero / que tal pérdida perdí!»; y, con formulación más lógica, en Praga: «duques, condes la lloraban / todos por amor de ti; / dueñas, damas y doncellas / llorando dicen así: / —¡Oh, triste del caballero / que tal dama pierde aquí!», y con esos versos acaba el fragmento. El llanto de condes y duques para ponderar la magnificencia del duelo aparece en otros romances, como nuestro núm. 35, *La muerte del duque de Gandía.*

[12] El primer hemistiquio es hipermétrico: no lo sería suprimiendo *y* (lo mismo que en 23*b*). Lo que quiere decir el verso es que ella, cuando murió, sufría más por dejar solo a su amado que por su propia muerte. Es tópico amoroso muy usado, y aparece también en otros romances, como versiones de nuestro núm. 36, *La muerte del príncipe don Juan* o del núm. 47, *Belerma.*

[14] La mayoría de las versiones modernas pasan directamente del viaje a esta aparición, eliminando el diálogo con el palmero. Mientras que algunas antiguas (como una de la British Library) eliminan la aparición como tal: el enamorado va a la tumba de la amada y allí oye «una triste voz».

[15] *conhortarme*: 'confortarme, consolarme'.

—No temas, el escudero, non hayas miedo de mí:
yo soy la tu enamorada, la que penaba por ti;
ojos con que te miraba, vida, non los traigo aquí;
brazos con que te abrazaba so la tierra los metí.
—Muéstresme tu sepoltura y enterrarme yo con ti.
—Viváis vos, el caballero, viváis vos, pues yo morí;
de los algos deste mundo fagáis algund bien por mí;
tomad luego otra amiga y no me olvidedes a mí,
que no podéis hacer vida, señor, sin estar así.

[19] *so*: 'bajo'.

[20] Debe de haberse producido la aglutinación del verbo *haber* con la palabra anterior: sería «enterrarme he yo».

[22] *algos*: seguramente aquí en el sentido de 'hacienda, caudal'; lo que quiere decir es que dedique algún dinero a decir misas por su alma.

[23] *amiga*: naturalmente, en el sentido de 'amante'. La hipermetría del segundo hemistiquio se solucionaría suprimiendo *y*.

[24] Quiere decir que no podrá seguir viviendo si no sigue su consejo de tomar otra amante. Muchas versiones orales acaban con la recomendación de que ponga a una hija que le nazca el mismo nombre que a la muerta, para perpetuar su memoria.

72. EL CONDE ALARCOS

Retraída está la infanta bien así como solía
2 viviendo muy descontenta de la vida que tenía
viendo que ya se pasaba toda la flor de su vida
4 y qu'el rey no la casaba ni tal cuidado tenía.

[72] El romance es bien conocido en la tradición oral moderna, tanto castellana como gallega y portuguesa, catalana y sefardí. La existencia de una canción piamontesa del mismo asunto hizo pensar en un posible origen de la balada en el norte de Francia, desde donde habría pasado a Piamonte y desde allí a Cataluña y luego a Castilla. Sin embargo, la inexistencia de versiones francesas, la gran difusión y dispersión geográfica en el ámbito hispánico, los abundantes castellanismos que aparecen en las versiones catalanas del romance (lo cual hace pensar en una importación a Cataluña desde Castilla, y no al revés) y su temprana documentación en el ámbito castellano parecen indicar precisamente lo contrario: un origen peninsular (castellano o portugués) del tema, que habría emigrado posteriormente a Cataluña y a Piamonte.

En efecto, el romance está documentado en castellano desde muy pronto: se ha señalado su influencia en la *Comedia Seraphina* de Bartolomé Torres Naharro (escrita hacia 1507 ó 1508); Francisco Salinas cita el *incipit* «Retraída está la infanta» en su *De musica libri septem*, calificándolo de «antiquísimo». E incluso el romance de *La reina de Aragón*, que está en los cancioneros de Estúñiga y de Roma atribuido al poeta Carvajales, comienza con un verso («Retraída estaba la reina / la muy casta doña María») cuya formulación y asonancia parecen indicar que el poeta se inspiraba en el «Retraída está la infanta...».

Se incluye en el *Cancionero de romances* s.a. (es la versión que damos), en el de 1550, en la *Segunda Silva* de Zaragoza y en la de Barcelona de 1561, en la *Floresta* de Tortajada y en siete pliegos sueltos, algunos de los cuales lo atribuyen a Pedro de Riaño. Sea verdadera o no la atribución, está claro que las versiones antiguas conservadas no están tomadas de la tradición oral, sino que se trata de una auténtica novelita en verso producto de una elaboración juglaresca. Así lo demuestran su excepcional longitud, algunas variantes entre los textos impresos que indican una clara intervención consciente y algo tan característicamente «de autor» como que los personajes no sean meros tipos, sino que presenten un perfil psicológico no por escueto menos humanizado; ello es especialmente claro en el caso del personaje del rey, que parece componer la figura del mal monarca arbitrario por debilidad. Llaman la atención, por otra parte, determinadas semejanzas con situaciones y aun formulaciones de otro romance con mujer injustamente sacrificada: nuestro núm. 33, *Isabel de Liar*.

El tema, rico en valores dramáticos, fue ampliamente aprovechado en el teatro de los siglos de oro (en obras de Lope de Vega, Guillén de Castro, Mira de Amescua, etc.) y también en el teatro romántico.

[1] *retraída*: 'apartada, retirada', se supone que en sus aposentos.

[4] *cuidado*: 'preocupación'; quiere decir que el rey no se preocupaba de casarla.

Entre sí estaba pensando a quién se descubriría;
acordó llamar al rey como otras veces solía
por decirle su secreto y la intención que tenía.
Vino el rey siendo llamado, que no tardó su venida;
vídola estar apartada, sola está sin compañía;
su lindo gesto mostraba ser más triste que solía.
Conociera luego el rey el enojo que tenía.
—¿Qu'es aquesto, la infanta? ¿qu'es aquesto, hija mía?
Contadme vuestros enojos, no toméis malenconía,
que sabiendo la verdad todo se remediaría.
—Menester será, buen rey, remediar la vida mía,
que a vos quedé encomendada de la madre que tenía.
Dédesme, buen rey, marido, que mi edad ya lo pedía;
con vergüença os lo demando, no con gana que tenía,
que aquestos cuidados tales a vos, rey, pertenecían.—
Escuchada su demanda el buen rey le respondía:
—Esa culpa, la infanta, vuestra era, que no mía,
que ya fuérades casada con el príncipe de Hungría;
no quesistes escuchar la embajada que os venía.
Pues acá en las nuestras cortes, hija, mal recaudo había,
porque en todos los mis reinos vuestro par igual no había
sino era el conde Alarcos, hijos y mujer tenía.

[6] No deja de resultar extraño que sea la infanta quien convoque al rey a su presencia, cuando lo lógico sería que ella, de rango inferior (por ser mujer, hija y joven), se presentase ante su superior el rey. Es éste un primer rasgo que presenta al rey del relato como un personaje extremadamente débil, que doblega su voluntad a la de su hija, hasta ordenar la comisión de un crimen por su causa; es precisamente esa debilidad de carácter —imperdonable en un monarca— su mayor pecado, que lo convierte en personaje culpable. De nuevo se insiste en la misma idea en el verso 8, cuando el monarca anciano acude presuroso a la llamada de la joven.

[10] *gesto*: aquí 'rostro', como en el verso 125.

[13] *malenconía*: 'melancolía, tristeza'.

[14] Comienza en este verso el abuso del imperfecto —atraído por la rima en *ía*— que, aunque no es raro en el romancero, se da con especial profusión en este largo romance.

[18] Resulta inaudito —muestra de la fortaleza de carácter de la infanta frente a su débil padre— que una doncella pida tan contundentemente marido; de ahí esta explicación, tendente a suavizar algo tan insólita petición.

[19] Es decir: 'que a vos os correspondía preocuparos de tal cosa'.

[23] *embajada*: aquí 'recado, mensaje', y lo mismo en el verso 75.

[24] *recaudo*: aquí 'solución'.

[26] Lo que quiere decir es que hizo mal en no casarse con un príncipe extranjero, ya que en el reino el único parejo en nobleza (y, por tanto, posible candidato a matrimoniar con la infanta) es el conde Alarcos, que ya está casado y con hijos.

—Combidaldo vos, el rey, al conde Alarcos un día
28 y después que hayáis comido decilde de parte mía,
decilde que se acuerde de la fe que d'él tenía
30 la cual él me prometió, que yo no se la pedía,
de ser siempre mi marido e yo su mujer sería;
32 yo fui d'ello muy contenta y que no me arrepentía;
si casó con la condesa, que mirase lo que hacía,
34 que por él no me casé con el príncipe de Hungría;
si casó con la condesa, d'él es culpa, que no mía.—
36 Perdiera el rey en oírlo el sentido que tenía;
mas después en sí tornado con enojo respondía:
38 —No son estos los consejos que vuestra madre os decía.
Muy mal mirastes, infanta, do estaba la honra mía;
40 si verdad es todo eso vuestra honra ya es perdida:
no podéis vos ser casada siendo la condesa viva;
42 si se hace el casamiento por razón o por justicia
en el decir de las gentes por mala seréis tenida.
44 Dadme vos, hija, consejo, qu'el mío no bastaría,
que ya es muerta vuestra madre a quien consejo pedía.
46 —Yo os lo daré, buen rey, d'este poco que tenía:
mate el conde a la condesa que nadie no lo sabía
48 y eche fama qu'ella es muerta de un cierto mal que tenía
y tratarse ha el casamiento como cosa no sabida.
50 D'esta manera, buen rey, mi honra se guardaría.—
De allí se salía el rey no con placer que tenía;
52 lleno va de pensamiento con la nueva que sabía.
Vido estar al conde Alarcos entre muchos que decía:
54 —¿Qué aprovecha, caballeros, amar y servir amiga?

[28] *decilde*: 'decidle', con metátesis.

[29] *fe*: aquí 'promesa', refiriéndose a la de matrimonio.

[36] 'se desmayó'. Este poco varonil desmayo es nueva muestra de la debilidad del monarca.

[39] Se supone que es el varón el que debe velar por la honra de la mujer a su cargo; pero precisamente por eso la deshonra de la doncella mancha al padre que no ha sabido guardarla.

[42] *por razón*: es lo mismo que *por justicia*, es decir, 'conforme a derecho'.

[45] Nuevamente resulta sorprendente que el rey varón y adulto pida consejo a su hija muchacha, y más que aduzca que no sabe tomar determinación porque ha muerto su esposa, que era la que solía aconsejarle.

[46] *d'este poco*: se refiere al *consejo*, tomado en el sentido de 'juicio, criterio', del que supone que la infanta tiene poco porque es joven y mujer.

[54] *servir*: en el sentido del servicio amoroso, que se menciona en el verso siguiente.

Que son servicios perdidos donde firmeza no había.
No pueden por mí decir aquesto que yo decía,
qu'en tiempo que yo serví una que tanto quería
si muy bien la quise entonces agora más la quería;
mas por mí pueden decir: «Quien bien ama, tarde olvida».—
Estas palabras diciendo vido al buen rey que venía
y hablando con el rey d'entre todos se salía.
Dijo el buen rey al conde hablando con cortesía:
—Convidaros quiero, conde, por mañana en aquel día
que queráis comer conmigo por tenerme compañía.—
—Que se haga de buen grado lo que su alteza decía.
Beso sus reales manos por la buena cortesía
de tenerme aquí mañana aunque estaba de partida,
que la condesa me espera según la carta me envía.—
Otro día de mañana el rey de misa salía;
asentóse luego a comer no por gana que tenía,
sino por hablar al conde lo que hablarle quería.
Allí fueron bien servidos como a rey pertenecía;
después que hubieron comido, toda la gente salida,
quedóse el rey con el conde en la tabla do comía.
Empezó de hablar el rey la embajada que traía:
—Unas nuevas traigo, conde, que d'ellas no me placía,

[58] Nótese que aquí se presenta al conde como enamorado de la infanta y despreciado por la inconstancia de ella (v. 55*b*), lo que contradice la versión dada por la doncella, según la cual el conde le hizo promesa de matrimonio y luego la abandonó para casarse. Más adelante da a entender que en efecto él la dejó por miedo a la oposición del rey (vv. 89-90) y después (vv. 106-107) se dice que él ama a la condesa. Las aparentes contradicciones del relato contribuyen a crear una muy lograda impresión de ambigüedad y contradicción en los personajes, cuya actitud ante el conflicto no es lineal y unívoca, sino más compleja.

[59] Es refrán conocido, que se da en esta variante y en la inversa: «Bien ama quien nunca olvida».

[61] En el texto pone *solía.*

[66] En señal de acatamiento y agradecimiento, ya que es un honor ser invitado a comer por el rey.

[68] Con algo descoyuntada sintaxis, lo que quieren decir este verso y el anterior es: '[os agradezco] que queráis retenerme aquí mañana, aunque ya me iba porque la condesa me ha mandado una carta llamándome a reunirme con ella'.

[70] El primer hemistiquio resulta hipermétrico: no lo sería con acentuación paroxítona *cómer* o —más sencillamente— con la formulación «sentóse luego a comer».

[72] *como a rey pertenecía*: 'como corresponde a un rey'.

[74] *tabla*: 'mesa'.

[76] *nuevas*: 'noticias'.

por las cuales yo me quejo de vuestra descortesía;
prometistes a la infanta lo qu'ella no vos pedía:
de siempre ser su marido y a ella que le placía.
Si otras cosas pasastes, no entro en esa porfía;
otra cosa os digo, conde, de que más os pesaría:
que matéis a la condesa, que cumple a la honra mía;
echéis fama qu'ella es muerta de cierto mal que tenía
y tratar se ha el casamiento como cosa no sabida
porque no sea deshonrada hija que tanto quería.—
Oídas estas razones el buen conde respondía:
—No puedo negar, el rey, lo que la infanta decía
sino que otorgo ser verdad todo cuanto me pedía.
Por miedo de vos, el rey, no casé con quien debía:
no pensé que vuestra alteza en ello consintería.
De casar con la infanta yo, señor, bien casaría;
mas matar a la condesa, señor rey, no lo haría
porque no debe morir la que mal no merecía.
—De morir tiene, el buen conde, por salvar la honra mía
pues no mirastes primero lo que mirar se debía.
Si no muere la condesa a vos costará la vida;
por la honra de los reyes muchos sin culpa morían,
porque muera la condesa no es mucha maravilla.
—Yo la mataré, buen rey, mas no será la culpa mía;
vos os avendréis con Dios en el fin de vuestra vida.
Y prometo a vuestra alteza a fe de caballería
que me tengan a por traidor si lo dicho no cumplía
de matar a la condesa aunque mal no merecía.
Buen rey, si me dais licencia, luego yo me partiría.
—Vayáis con Dios, el buen conde, ordenad vuestra partida.—
Llorando se parte el conde, llorando sin alegría,
llorando por la condesa que más que a sí la quería;

[80] Es decir, 'no me meto en si habéis hecho algo más'. Este no querer saber es nueva muestra de la debilidad del rey.

[82] *cumple*: 'conviene'.

[83] *echéis fama*: 'hagáis correr la voz'.

[84] Repite mecánicamente el verso 49, que allí estaba en boca de la infanta.

[90] *consintería*: 'consentiría', con metátesis vocálica.

[98] El cínico argumento acaba de redondear la imagen del rey injusto por cobardía, que parece ser el motivo central de esta versión del romance.

[102] Extraña la formulación *tengan a por*, que la mayoría de los editores modernos corrigen suprimiendo *a*.

lloraba también el conde por tres hijos que tenía:
el uno era de teta que la condesa lo cría,
que no quería mamar de tres amas que tenía
sino era de su madre porque bien la conocía;
los otros eran pequeños, poco sentido tenían.
Antes que llegase el conde estas razones decía:
—¿Quién podrá mirar, condesa, vuestra cara de alegría?
Que saldréis a recebirme a la fin de vuestra vida.
Yo soy el triste culpado, esta culpa toda es mía.—
En diciendo estas palabras la condesa ya salía
que un paje le había dicho cómo el conde ya venía.
Vido la condesa al conde la tristeza que tenía,
viole los ojos llorosos, que hinchados los tenía
de llorar por el camino mirando el bien que perdía.
Dijo la condesa al conde: —Bien vengáis, bien de mi vida.
¿Qué habéis, el conde Alarcos? ¿Por qué lloráis, vida mía?
Que venís tan demudado que cierto n'os conocía:
no parece vuestra cara ni el gesto que ser solía.
Dadme parte del enojo como dais del alegría;
decídmelo luego, conde, no matéis la vida mía.
—Yo vos lo diré, condesa, cuando la hora sería.
—Si no me lo decís, conde, cierto yo reventaría.
—No me fatiguéis, señora, que no es la hora venida.
Cenemos luego, condesa, d'aqueso qu'en casa había.
—Aparejado está, conde, como otras veces solía.—
Sentóse el conde a la mesa, no cenaba ni podía,
con sus hijos al costado que muy mucho los quería.

[111] El motivo del infante que no quiere mamar más que de su madre, o que rechaza el pecho de mujeres de inferior condición, no es raro en la literatura; la tradición judía lo atribuye, por ejemplo, a Moisés cuando es rescatado de las aguas y se niega a mamar de las nodrizas egipcias (por lo cual es su propia madre la que le hace de nodriza); y el *Libro de Alexandre* cuenta cómo Alejandro «nunca quiso mamar lech de mugier rafez». Por otra parte, nótese la semejanza de los versos 108-109 y el 112 con otros del núm. 33, *Isabel de Liar.*

[116] Nuevo rasgo del carácter contradictorio e indeciso del conde: su autoculpabilización aquí contradice lo declarado anteriormente en los versos 99-100.

[117] Se supone que sale de su palacio, adonde el conde se ha dirigido.

[126] *dadme parte*: 'comunicadme, compartid conmigo'.

[127] *luego*: en el sentido habitual de 'ahora'.

Echóse sobre los hombros, hizo como que dormía;
de lágrimas de sus ojos toda la mesa cubría.
Mirándolo la condesa que la causa no sabía
no le preguntaba nada, que no osaba ni podía.
Levantóse luego el conde, dijo que dormir quería,
dijo también la condesa qu'ella también dormiría;
mas entr'ellos no había sueño, si la verdad se decía.
Vanse el conde y la condesa a dormir donde solían,
dejan los niños de fuera, qu'el conde no los quería;
lleváronse el más chequito, el que la condesa cría.
Cierra el conde la puerta, lo que hacer no solía;
empezó hablar el conde con dolor y con mancilla:
—Oh, desdichada condesa, grande fue la tu desdicha.
—No só desdichada, el conde, por dichosa me tenía;
sólo en ser vuestra mujer, esta fue gran dicha mía.
—Si bien lo sabéis, condesa, esa fue vuestra desdicha.
Sabed qu'en tiempo pasado yo amé a quien servía,
la cual era la infanta; por desdicha vuestra y mía
prometí casar con ella y a ella que le placía;
demándame por marido por la fe que me tenía,
puédelo muy bien hacer de razón y de justicia;
díjomelo el rey su padre porque d'ella lo sabía.
Otra cosa manda el rey que toca en el alma mía:
manda que muráis, condesa, a la fin de vuestra vida,
que no puede tener honra siendo vos, condesa, viva.—
Desque esto oyó la condesa cayó en tierra amortecida;
mas después en sí tornada estas palabras decía:
—Pagos son de mis servicios, conde, con que yo os servía.
Si no me matáis, el conde, yo bien os consejaría:
enviédesme a mis tierras, que mi padre me ternía;
yo criaré vuestros hijos mejor que la que vernía
y os mantendré castidad como siempre os mantenía.
—De morir habéis, condesa, en antes que venga el día.

135 *hombros*: aquí seguramente 'parte superior de los brazos' (en uno de los pliegos es precisamente *brazos*), ya que lo que hace el conde es apoyarse sobre la mesa con la cara oculta entre los brazos, como si estuviese dormido; por eso puede llorar (v. 136) sin ser visto.

151 *servía*: aquí 'era servidor', y no en el sentido amoroso que tiene en el verso 54.

164 La propuesta de la víctima para que se le perdone la vida a cambio del destierro aparece también en *Isabel de Liar*.

—Bien parece, el conde Alarcos, yo ser sola en esta vida
porque tengo el padre viejo, mi madre ya es fallecida
y mataron a mi hermano el buen conde don García,
qu'el rey lo mandó matar por miedo que d'él tenía.
No me pesa de mi muerte porque yo morir tenía,
mas pésame de mis hijos que pierden mi compañía;
hacémelos venir, conde, y verán mi despedida.
—No los veréis más, condesa, en días de vuestra vida.
Abrazad este chequito, que aqueste es el que os perdía.
Pésame de vos, condesa, cuanto pesar me podía;
no os puedo valer, señora, que más me va que la vida.
Encomendaos a Dios, qu'esto hacer se tenía.
—Dejéisme decir, buen conde, una oración que sabía.
—Decidla presto, condesa, en antes que venga el día.
—Presto la habré dicho, conde, no estaré un Ave María.—
Hincó las rodillas en tierra, esta oración decía:
—En las tus manos, Señor, encomiendo el alma mía;
no me juzgues mis pecados según que yo merecía
mas según tu gran piedad y la tu gracia infinita.
Acabada es ya, buen conde, la oración que sabía;
encomiend'os esos hijos que entre vos y mí había
y rogad a Dios por mí mientras tuvierdes vida,
que a ello sois obligado pues que sin culpa moría.
Dédesme acá ese hijo, mamará por despedida.
—No lo despertéis, condesa, dejaldo estar, que dormía,
sino que os demando perdón porque ya viene el día.
—A vos yo perdono, conde, por el amor que os tenía;
mas yo no perdono al rey ni a la infanta su hija,
sino que queden citados delante la alta justicia,
que allá vayan a juicio dentro de los treinta días.—

171 También *Isabel de Liar* se queja de que su muerte es posible por no tener cerca quien la defienda.

172 Es un tópico de resignación estoica: no lamenta su muerte, ya que al fin y al cabo todos hemos de morir en un momento u otro.

179 También en otros romances, como *Isabel de Liar* o el núm. 32, *La muerte de doña Blanca*, los matadores permiten a la mujer que ponga su alma a bien con Dios antes de asesinarla.

182 *un Ave María*: 'un corto tiempo', como el que se tarda en decir esa oración. Lo mismo en el verso 205.

196 *la alta justicia*: la de Dios.

197 Lo que quiere decir es que los emplaza para que mueran en treinta días. El emplazamiento al culpable de una muerte es el motivo principal de nuestro núm. 28, *Fernando el Emplazado*.

Estas palabras diciendo, el conde se apercebía;
echóle por la garganta una toca que tenía,
apretó con las dos manos con la fuerza que podía,
no le aflojó la garganta mientras que vida tenía.
Cuando ya la vido el conde traspasada y fallecida
desnudóle los vestidos y las ropas que tenía,
echóla encima la cama, cubrióla como solía,
desnudóse a su costado obra de un Ave María,
levantóse dando voces a la gente que tenía:
—Socorré, mis escuderos, que la condesa se fina.—
Hallan la condesa muerta los que socorrer venían.
Así murió la condesa sin razón y sin justicia,
mas también todos murieron dentro de los treinta días:
los doce días pasados la infanta ya moría,
el rey a los veinte cinco, el conde al treinteno día;
allá fueron a dar cuenta a la justicia divina.
Acá nos dé Dios su gracia y allá la gloria cumplida.

[198] *apercebía*: 'preparaba'.

[206] *gente*: aquí se refiere a sus criados.

[207] *se fina*: 'se muere'.

[208] Hemos de suplir la elisión de *a* ante *socorrer.*

[211] En algunas versiones orales la muerte de la infanta (como castigo divino) se produce antes que la de la condesa, y la aparición de un mensajero que trae la noticia exime al conde de la penosa obligación de asesinar a su cónyuge, consiguiendo un final feliz.

[212] Nótese que el conde no había sido emplazado por la condesa, quien daba así una muestra más de amor. Pero la justicia divina ha de mostrarse implacable.

[214] La fórmula de final es típicamente juglaresca.

73. ROSAFRESCA

—Rosa fresca, rosa fresca, tan garrida y con amor,
cuando y'os tuve en mis brazos no vos supe servir, no,
y agora que os serviría no vos puedo haber, no.
—Vuestra fue la culpa, amigo, vuestra fue, que mía no.
Enviástesme una carta con un vuestro servidor
y en lugar de recaudar él dijera otra razón:
qu'érades casado, amigo, allá en tierras de León;
que tenéis mujer hermosa y hijos como una flor.
—Quien os lo dijo, señora, no vos dijo verdad, no;
que yo nunca entré en Castilla ni allá en tierras de León,
sino cuando era pequeño que no sabía de amor.

[73] El texto, tal y como nos ha llegado, constituye un buen ejemplo del gusto fragmentista que se impuso a finales del siglo XV, al que no debieron de ser ajenas razones musicales.

El romance hubo de ser, en todo caso, muy conocido y gustado en esa época: lo glosaron Garci Sánchez de Badajoz y Florencia Pinar; es uno de los propuestos como prenda en el *Juego Trovado* de Jerónimo Pinar; se imprimió, por lo general con las glosas mencionadas, en varios pliegos (de Praga, de Madrid, de la biblioteca del marqués de Morbecq, de la British Library y de Viena); y posteriormente se incluye en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, en el *Cancionero de romances* s.a. (es la versión que damos), en el de 1550 y sus reediciones, y en la *Primera Silva* de 1550. Conocemos su música gracias al *De musica libri septem* de Salinas. Y Gil Vicente pone otra glosa en boca de un personaje de su *Comedia Tebaida.*

El inicio «Rosa fresca, rosa fresca» se da también en otro romance (un lamento de amor) que está en cancioneros del siglo XV y en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo. El mismo verso se incluía a comienzos del presente siglo en algunos cantos propios de la festividad de San Juan en Salamanca.

[1] Escribimos *rosa fresca* (como en la fuente), entendiéndolo como apelativo dirigido a la mujer por su enamorado; pero no sería imposible entenderlo como nombre propio, *Rosafresca,* y así lo hacen otros editores modernos; *garrida*: 'gallarda, bien parecida'.

[6] *recaudar*: seguramente aquí en el sentido de 'conseguir con instancias o súplicas lo que se desea'; *razón*: 'palabras o frases con que se expresa un discurso'.

74. BLANCANIÑA

—Blanca sois, señora mía, más que el rayo del sol;
¿si la dormiré esta noche desarmada y sin pavor?
Que siete años había, siete, que no me desarmo, no;
más negras tengo mis carnes que un tiznado carbón.
—Dormilda, señor, dormilda desarmado sin temor,
que el conde es ido a la caza a los montes de León:

[74] Desarrolla un tema muy extendido en la baladística internacional: el marido regresa inopinadamente de una ausencia mientras su mujer está con un amante, al que oculta rápidamente; a las preguntas del esposo sobre los detalles extraños que ve en la casa, ella responde con desparpajo para ahuyentar sus sospechas. El mismo argumento está en un *fabliau* francés del siglo XIII y baladas con el mismo asunto hay en las tradiciones francesa, italiana, inglesa, alemana, danesa, sueca, húngara, griega, etc.

Nos han llegado dos versiones antiguas del romance: la que aquí tenemos se imprimió en el *Cancionero de romances* de 1550 (y sus reediciones); otra que empieza «¡Ay, qué linda que eres, Alba / qué linda que no la flor!» fue incluida en la *Flor de enamorados* (1562, con reediciones hasta 1681) y en la *Rosa de amores* de Timoneda. Sin embargo, Lope de Vega —que usó de diversas formas el romance en al menos cuatro piezas teatrales— documenta en *La locura por la honra* la existencia de otra versión antigua muy diferente a las impresas y similar, sin embargo, a algunas de las orales modernas.

En la tradición oral hay versiones catalanas, portuguesas, castellanas (con manifestaciones en la Península y en América) y de los sefardíes de Oriente y de Marruecos. Como ejemplo de la tradición americana hemos incluido en la grabación una de Guanajuato (México).

1 Se supone que quien habla es el amante. En *La locura por la honra*, Lope de Vega incluye una versión que comienza aludiendo a la costumbre de adornar los enamorados con ramas y flores las ventanas de sus amadas en algunas festividades del año: «Yo me levantara un lunes / un lunes de la Ascensión; / hallé mi puerta enramada / toda de un verde limón. / No me la enramó escudero / ni hijo de labrador, / enramómela don Carlos / hijo del Emperador». Este prólogo no debió de ser invención de Lope, ya que se da en versiones orales modernas, tanto peninsulares como sefardíes, y con los mismos motivos: el amanecer con la ventana enramada, la afirmación de que el enamorado enramador no es de baja alcurnia, e incluso —en algunos textos— detalles como llamar «don Carlos» al amante, o que éste sea «hijo del emperador».

2 *si*: aquí interrogativo, '¿acaso?'; *desarmada* aplica a la noche el participio que debía concordar en masculino con el caballero (véase *desarmado* en el v. 5).

4 No se explica la causa de ese no desarmarse en siete años; el motivo no está en la *Flor de enamorados* ni en las versiones modernas.

5 *dormilda*: 'dormidla' con metátesis del grupo *dl*.

rabia le mate los perros y águilas el su halcón
y del monte hasta casa a él arrastre el Morón.—
Ellos en aquesto estando su marido que llegó:
—¿Que hacéis, la Blancaniña, hija de padre traidor?
—Señor, peino mis cabellos, peínolos con gran dolor
que me dejéis a mí sola y a los montes os vais vos.
—Esa palabra, la niña, no era sino traición.
¿Cúyo es aquel caballo que allá bajo relinchó?
—Señor, era de mi padre y envióslo para vos.
—¿Cúyas son aquellas armas que están en el corredor?
—Señor, eran de mi hermano y hoy os las envió.

[7] Lope usa el verso en un pasaje de *Los comendadores de Córdoba* (basada, a su vez, en una canción narrativa tradicional), con la variante «rabia le mate los perros / y aguilica el su falcón» y en un contexto idéntico: la mujer adúltera maldice al marido ausente.

[8] *Morón*: respetamos la versalización de la fuente; no encontramos de esa palabra otra acepción que la de 'montículo', con lo que tendríamos que pensar que desea que le arrastre un corrimiento de tierras; también se ha sugerido que pueda tratarse de un tipo de caballo. En Timoneda es «lanzada de moro izquierdo / le traspase el corazón», y en textos orales modernos también es frecuente que la adúltera maldiga al marido deseando que lo maten moros; pero no podemos saber si ésa sería la formulación primitiva (estropeada aquí) o, al contrario, *morón* tendría un significado preciso y los moros del otro texto antiguo y de las versiones orales habrán surgido por la reinterpretación de la palabra primitiva ya ininteligible.

[10] El nombre de la protagonista es *Alba* en la versión de la *Flor*, y en las modernas suele moverse también en el campo semántico de la blancura: *Rosa blanca*, *Albaniña*, etc. Aunque en esta versión el marido no manifiesta explícitamente sus sospechas de adulterio, ello está implícito en el apelativo *hija de padre traidor* (y por tanto traidora ella misma) que le dirige a la mujer, idea en la que se insiste en el verso 13.

[11] El peinar los cabellos es con frecuencia en la poesía tradicional signo de solicitud erótica por parte de la mujer. Falta sin embargo en esta versión un motivo también erótico que aparece en la de la *Flor* y que ha tenido gran fortuna en la tradición oral: el marido nota la turbación de la esposa y ésta se justifica diciendo que está preocupada porque ha perdido unas llaves, a lo que él promete «que si de plata eran ellas / de oro las haré mejor».

[14] *cuyo*: '¿de quién?'.

[15] En las versiones antiguas el diálogo se limita a preguntas del marido y respuestas evasivas de la mujer; pero en muchas orales, a la respuesta de la mujer, el marido contrarreplica tachando de tardía la generosidad de los parientes: «Dios se lo pague a tu padre: / caballos tenía yo / y cuando no los tenía / él no me los daba, no», etc. Ello desvía la atención de los oyentes del tema del adulterio hacia un posible conflicto familiar de rivalidades entre el marido y la familia de la mujer.

18 —¿Cúya es aquella lanza? Desde aquí la veo yo.
—Tomalda, conde, tomalda, matadme con ella vos,
20 que aquesta muerte, buen conde, bien os la merezco yo.

[18] Cabe preguntarse por qué el descubrimiento de la lanza provoca la confesión de la adúltera, como si esa arma —y no el caballo o las armas anteriores— tuviera un valor de prueba irrefutable de su traición. Resulta explicable si tenemos en cuenta la usual identificación de la lanza con el miembro viril: el descubrimiento de la lanza equivale al descubrimiento del amante mismo (aunque en los versos siguientes la lanza vuelve a ser arma ofensiva). En la versión de la *Flor* es el caballo el que cumple idéntica función, pero recuérdese que ese animal también se identifica frecuentemente en la poesía tradicional con el varón arrecho.

[20] El final con la muerte —más o menos voluntaria— de la adúltera a manos del marido es frecuente también en versiones orales. En la *Flor*, al preguntar el marido por el relincho del caballo, «cuando Alba esto oyera / cayó muerta de temor». En otros textos orales se devuelve a la mujer a la casa paterna (donde el padre queda encargado de reeducarla, de castigarla o de matarla), se asesina a la mujer y también al amante o, tras la muerte de ella, amante y marido se matan mutuamente en duelo.

75. LANDARICO

TEXTO A

Para ir el rey a caza de mañana ha madrugado.
Entró donde está la reina sin la haber avisado;
por holgarse iba con ella, que no iba sobre pensado.
Hallóla lavando el rostro, que ya se había levantado;
mirándose está a un espejo, el cabello destranzado.
El rey con una varilla por detrás la había picado;
la reina que lo sintiera pensó que era su querido.

[75] El romance recrea una historia contada en dos crónicas latinas merovingias, la *Gesta regum francorum* y *De gestis francorum.* En ambas se narra la muerte del rey Chilperico: el monarca visita a su esposa la reina Fredegunda cuando ésta se encuentra en el baño; ella, sin verle (pues el rey se le acerca por la espalda), le habla confundiéndole con su amante, el paje Landarico; el rey no dice nada y marcha de caza tramando su venganza, pero a su regreso es asesinado por esbirros de la reina, quien logra así que su adulterio quede impune.

Se nos ha conservado una sola versión antigua, incluida en un pliego de Praga (nuestro texto A), que muestra su origen erudito en su cercanía a la narración de las crónicas, en diversos detalles de estilo y sobre todo en la rima consonante en *-ado.* Por otra parte, el romance ha pervivido en la tradición moderna: fue popularísimo entre los sefardíes de Oriente y de Marruecos y además hay versiones extremeñas y castellanas (nuestro texto B es una de Ávila), catalanas y portuguesas. La comparación de rimas y motivos entre el texto antiguo y las versiones modernas lleva a la conclusión de que, además de la que se nos ha conservado, debieron de existir en el siglo XVI otras versiones tradicionalizadas más semejantes a los textos modernos.

[3] *holgarse*: 'disfrutar', seguramente en sentido sexual; *sobre pensado*: 'premeditadamente'; lo que quiere decir es que iba de buena fe y no porque sospechase nada y quisiese sorprenderla.

[5] *destranzado*: 'destrenzado'. La situación inicial es idéntica a la de las crónicas latinas; sólo varía el detalle de que la reina se esté «lavando el rostro» en vez de bañándose y la mención del peinado y del espejo. En versiones orales suelen mantenerse los dos últimos motivos y en alguna son precisamente los cabellos esparcidos sobre la cara lo que le impide ver que quien entra es el rey y no el amante.

[6] *picado*: aquí 'tocado, golpeado levemente'. La *varilla* puede ser simplemente 'vara', pero el objeto tiene indudables connotaciones fálicas; la tradición oral ha interpretado la situación de diversos modos: desde convirtiendo la vara en un cetro («vara de oro»), hasta recurriendo a una muy equívoca *verga* o eliminando la mención del palito, pero no del contacto físico («el lado de apretaba», en versiones sefardíes orientales; «por detrás la estaba dando», en nuestro texto B).

[7] *querido*: rompe la rima consonante en *-ado*, que se mantendría con sus sinónimos *amado* o *enamorado*.

8 —Está quedo, Landarico—, le dijo muy requebrado.
El buen rey cuando lo oyera malamente se ha turbado;
10 la reina volvió el rostro, la sangre se le ha cuajado.
Salido se le ha el rey, que palabra no ha fablado;
12 a su caza se ha ido aunque en ál tiene cuidado.
La reina a Landarico dijo lo que ha pasado:
14 —Mira lo que hacer conviene, que hoy es nuestro fin llegado.—
Landarico que esto oyera mucho se h'acuitado:
16 —En mal punto y en mal hora mis ojos te han mirado.
Nunca yo te conociera, pues tan cara me has costado
18 que ni a ti hallo remedio ni para mí lo he hallado.—
Allí hablara la reina desque lo vio tan penado:
20 —Calla, calla, Landarico, calla, hombre apocado.
Déjame tú hacer a mí, que yo lo habré remediado.—
22 Llama a un criado suyo, hombre de muy bajo estado;
que mate al rey le dice, en habiéndose apeado,
24 que sería a boca de noche cuando oviese tornado;

[8] *muy requebrado*: sería algo así como 'muy dulcemente, cariñosamente'. Se mantiene con exactitud el nombre del amante que aparece en las crónicas.

[10] Se queda pálida, sin sangre en el rostro, al ver su error. En las versiones orales se recoge también la turbación de la reina, y en algunas sefardíes orientales ésta trata de justificarse haciendo creer al rey que ella estaba soñando cuando mencionó el nombre del amante.

[11] El silencio del rey consta en las crónicas, pero falta en la mayoría de las versiones modernas. Nótese el arcaísmo *fablado*, que tal vez sea deliberado para dar una pátina de antigüedad al texto.

[12] *en ál*: 'en otra cosa'; *cuidado*: 'preocupación'. La expresión de 12*b*, un tanto rebuscada, deja traslucir el carácter erudito de la composición, lo mismo que el verso 14.

[15] *se h'acuitado*: 'se ha entristecido, angustiado'; está escrito aglutinadamente «se acuitado».

[18] Los versos 16-18 han tenido diferente fortuna en la tradición oral; lo normal es que no aparezca el tardío arrepentimiento del paje, pero sí un eco modificado del verso 18: en varias sefardíes de Oriente el paje indica con desparpajo que tiene solución para sus problemas (la huida) pero no para los de la reina («Para mí topí remediu / para vos, andá y buscá vus»; o «consejo para mí tengo; / para ti, tópatelo»).

[22] *bajo estado*: 'baja condición social'. Sólo un individuo de baja estofa se avendría a atentar contra su rey; además, ello hace más horrible el crimen de la reina, ya que aboca a su esposo a una muerte infamante, ejecutada por un villano.

[23] *apeado*: se entiende que 'bajado del caballo', cuando vuelva de cazar.

[24] *a boca de noche*: 'al anochecer'.

hácele grandes promesas y ellos lo han aceptado.
26 En volviendo el rey decía, de aquello muy descuidado.
Al punto que se apeaba de estocadas le han dado.
28 —¡Traición!— dice el buen rey y luego ha espirado.
Luego los traidores mesmos muy grandes voces han dado:
30 criados de su sobrino habían al rey matado.
La reina hizo gran duelo y muy gran llanto ha tomado,
32 aunque en su corazón dentro otra cosa le ha quedado.

[25] Hay una cierta incongruencia narrativa en este *ellos*, cuando en los versos 22-23 y en el mismo 25*a* se trataba de una sola persona; ahora los ejecutores son varios, lo mismo que en el verso 29.

[26] Parece faltar algo a continuación de este verso: lo que decía el rey.

[30] No sabemos quién era el sobrino (¿el propio Landarico?) ni por qué acusan a sus criados del hecho, salvo para desviar la atención de la verdadera instigadora.

[32] Como se ve, en esta versión el adulterio y el asesinato quedan impunes, como en las crónicas. Semejante final «inmoral» fue por lo general descartado en la tradición oral, donde se omiten todos los episodios de la conjura para matar al rey, su muerte y la impunidad de la viuda, sustituyéndolos por finales en los que se apunta o se desarrolla explícitamente la venganza del rey ofendido.

TEXTO B

Y estando un día la reina en zayalejo encarnado
el rey con una varita por detrás la estaba dando.
—Estate quieto, Andalique, mi pulido enamorado.
Dos hijos tengo del rey y dos tuyos que son cuatro;
los del rey visten de seda, los tuyos seda y bordado;
los del rey gastan espada, los tuyos puñal dorado;
los del rey montan en mula y los tuyos a caballo;
los del rey comen en mesa y los tuyos a mi lado.—
El rey que ha oído esto para atrás se ha retirado
y al subir por la escalera a Andarique se ha encontrado.
—¿D'ónde vienes, Andarique, a estas horas a palacio?
—A ver si mi señora la reina tiene por ahí un mandado.
—Ese mandado, Andarique, podía estar escusado.—
Y desvainó su espada, la cabeza le ha cortado

[1] *zayalejo*: tal vez tenga que ver con *sayo* o *saya*, ya que parece referirse a una prenda de vestir.

[3] *Andalique* es aquí el nombre del amante, derivado del *Landarico* primitivo; en otros textos es *Andalino*, *Andarleto*, *Andalico*, etc. Nótese cómo a lo largo de todo el texto la rima no es consonante (como en la versión antigua), sino la asonante normal en los romances: aquí en *-áo*, pero otras versiones la combinan con asonancia en *-áa*.

[8] La mención de hijos legítimos e ilegítimos y del distinto trato que reciben (favorable para los últimos) no está ni en las crónicas ni en la versión antigua, pero ha tenido gran fortuna en las orales modernas; en especial las sefardíes han desarrollado todo un repertorio de contraposiciones entre el trato de unos y de otros, relativo al vestir, al calzar, al comer, al beber, al dormir, al paseo, etc. Por otra parte, el que este motivo se dé en textos de muy diferentes procedencias geográficas hace pensar en que hubo de figurar en versiones antiguas peninsulares de las cuales derivan.

[11] El encuentro del rey y el paje en la escalera y la pregunta subsiguiente —que faltan en la mayoría de las versiones, así como en la antigua— recuerdan una situación parecida en otro romance muy difundido: el núm. 56, *Gerineldo*.

[12] *mandado*: 'cosa que se manda o encomienda, encargo'.

[13] La expresión del segundo hemistiquio equivale a 'te lo podrías ahorrar'.

[14] Esta versión (como otras castellanas y extremeñas) es una de las que más explicitan la venganza del rey, ejercida primero en el amante y luego en la adúltera; en las sefardíes lo normal es que se pase directamente de la escena inicial al anuncio o ejecución de la muerte de la mujer, pero en alguna de ellas se conserva un desenlace más parecido al original: la reina propone a «Andalico» «que mates tú al rey / y enreines en su lado».

y entre dos fuentes de plata a la reina la ha enviado.
—¿Quién me manda, quién me envía, quién me envía este regalo?
El que este regalo envía poco tiempo está en palacio.—
Y un día estando comiendo la reina un suspiro ha dado.
—¿Por qué suspira la reina estando el rey a su lado?
—Suspiro por Andarique y era un paje bien mandado.
—Suspiras por Andarique tu pulido enamorado.
—Mátame, mátame, rey; mátame, que estoy a tu mando.
—Matarte no te mataré porque yo no te he criado;
pero sí te emparedaré como a los emparedados:
te daré a comer las sobras de mis pavos,
te daré a beber orina de mis caballos
y luego me casaré con una de quince años
que tenga los ojos negros y los labios encarnados
y los dientes de su boca como piñones mondados.

[17] Quiere decir que poco tiempo le queda de estar en palacio (porque ella lo echará o lo mandará matar).

[23] Quien la crió fue Dios, y sólo él puede quitarle la vida. De ahí que el marido opte por encerrarla emparedada, pero sin matarla.

[25] Se entiende que las sobras de lo que comen los pavos. La hipometría de este verso y del siguiente se enmienda con una repetición perfectamente corriente en el canto: «... las sobras / las sobras de mis pavos», «... orina / orina de mis caballos».

[29] La comparación de los dientes con piñones (por lo blancos, menudos e iguales) es frecuente en el cancionero lírico tradicional. No deja de ser graciosa (e inhabitual) esa especie de venganza póstuma contra la reina, consistente en casarse con una más joven y más guapa.

76. BERNAL FRANCÉS

—Francisquita, Francisquita, la del cuerpo muy sutil,
ábrele la puerta, mi alma, a quien te solía servir.
—¿Quién es ese caballero que mis puertas quiere abrir?
—Yo soy don Bernal Francés que en un tiempo te serví.—
Se levanta alborotada para encender el candil
y en la puerta de la casa le apagó él el candil.

[76] Es éste uno de los romances viejos que no se nos han conservado en colecciones antiguas, aunque sabemos que era conocido en los siglos de oro: cita Góngora sus versos iniciales en un poema burlesco; Lope parodia algunas de sus formulaciones en una letrilla; e incluso se ha señalado el eco de su argumento en el segundo acto de una comedia atribuida a Lope y titulada *El médico de su honra*, en la cual se inspiró a su vez Calderón para la suya del mismo título.

Se basa el romance en varias situaciones tópicas en la narrativa folklórica: el marido que pone a prueba la fidelidad de la mujer presentándose ante ella disfrazado (aquí, haciéndose pasar por el amante), el esposo que regresa de una ausencia y sorprende a su mujer en adulterio, y el castigo de la adúltera. El papel de amante adulterino ha sido atribuido a Bernal Francés, nombre que corresponde al de un capitán muy favorecido por los Reyes Católicos; personaje turbulento y contradictorio, alcanzó en su época fama de valeroso y arrojado (intervino en múltiples acciones guerreras contra los musulmanes y en campañas militares contra Francia), pero también de avaro, cruel con sus enemigos y despiadado con los soldados a su mando. Esa mezcla de admiración y odio lo convirtió en personaje proverbial, protagonista de anécdotas más o menos inventadas, una de las cuales sería la recogida en el romance. Basán-

[1] La versión comienza, como otras, con la llamada (se supone que desde fuera de la casa) del supuesto amante a la mujer adúltera. Otras empiezan directamente con la pregunta de nuestro verso 3 (y ésas son quizás las formulaciones más conocidas del romance, las mismas que cita Góngora). Y algunas sefardíes de Oriente comienzan con un verso en primera persona puesto en boca de la adúltera, que nos introduce en una situación acusadamente erótica: «Yo estando en la mi cama / namorando mi cojín / oí bater a la puerta; / pregunté: —¿Quién bate allí?». En la tradición sefardí de Marruecos se da también la contaminación con otro romance (*Repulsa y compasión*) que sirve de prólogo.

[2] *servir*: aquí en un sentido no sólo amoroso, sino directamente sexual.

[4] En otras versiones el nombre histórico ha sido suplido por otros parecidos (Fernán Francés, Andrés Francés, don Francisco) o muy diferentes (don Alonso), o incluso ha desaparecido sustituido por un nombre común (caballero, morenito, peregrino).

[6] El segundo hemistiquio falta en esta versión; lo suplimos con el de otra también de Nuevo México, ya que el detalle del candil apagado es fundamental para entender la historia: se supone que es por haberse quedado a oscuras por lo que la adúltera no reconoce al marido cuando se presenta en sustitución del amante.

Ya se van para la cama, ya se acuestan a dormir.
—Media noche hemos dormido, media noche hay que dormir.
¿Qué tienes, Bernal Francés, que no te llegas a mí?
O te han corrido los moros o te han dicho mal de mí
o tienes amor en Francia que lo quieres más que a mí
o temes a mi marido que está mil leguas de aquí.
—Ni me han corrido los moros ni me han dicho mal de ti
ni tengo amores en Francia que los quiero más que a ti,
ni le temo a tu marido que está a un ladito de ti.

dose en la biografía del personaje, Juan Bautista Avalle-Arce sugiere que el romance podría haber sido compuesto en la Andalucía oriental (donde Bernal fue alcaide de varias fortalezas) hacia 1487-1488. Aunque sea difícil precisar tanto las fechas de composición, sí que parece verosímil que se identificase al personaje del romance con el histórico, ya convertido en leyenda.

El tema nos es conocido, pues, exclusivamente a través de versiones orales modernas: se cantó entre los sefardíes de Oriente y el norte de África y en Andalucía, Extremadura, Castilla y en tierras americanas (publicamos una versión de Nuevo México), donde existe además un corrido que recrea y completa la historia. También se da fuera del ámbito del castellano: son numerosas las versiones portuguesas y catalanas y existe también en Piamonte (Italia) y en Lorena (Francia). Esa diversidad lingüística ha dado pie a especulaciones sobre su posible origen portugués o provenzal, pero lo más aceptado últimamente es el origen castellano.

[7] En otras versiones (sobre todo sefardíes) se describen los agasajos que la mujer ofrece a quien cree su amante; así en una de Marruecos: «Le lavé sus pies y manos / con el agua de azahar, / le peiné los sus cabellos / con un peine de marfil, / le hice cama de rosas / y almohada de jazmín».

[11] Las alternativas del amor en Francia o de la maledicencia que ha podido restar el aprecio del amado debían de ser conocidas en los siglos XVI y XVII, ya que Lope las utiliza en su letrilla.

[15] La versión deja poéticamente en suspenso el desenlace, al interrumpirse en el momento en que el marido se identifica. En otros textos se continúa con el anuncio de que la matará, dicho con expresiones metafóricas: «mañana por la mañana / yo te haré un buen vestir: / gargantita colorada / y camisita de aliquín» en una de Marruecos; o bien «te cortaré manto y nagua / y mantón de carnesí, / gargantilla colorada / que te pertenece a ti» en otra canaria. Y a veces se añade la mención del duelo que habrán de hacer por ella los familiares o el propio amante.

77. LA BELLA MALMARIDADA

—La bella malmaridada, de las lindas que yo vi,
véote tan triste, enojada, la verdad dila tú a mí;
si has de tomar amores por otro no dejes a mí,
que a tu marido, señora, con otras dueñas lo vi,
besando y retozando, mucho mal dice de ti:
juraba y perjuraba que te había de herir.—
Allí habló la señora, allí habló y dijo así:
—Sácame tú, el caballero, tú sacásesme de aquí;
por las tierras donde fueres bien te sabría yo servir:
yo te haría bien la cama en que hayamos de dormir,
yo te guisaré la cena como a caballero gentil,
de gallinas y de capones y otras cosas más de mil;
que a este mi marido ya no lo puedo sufrir,
que me da muy mala vida cual vos bien podéis oír.—
Ellos en aquesto estando, su marido helo aquí:
—¿Qué hacéis, mala traidora? Hoy habedes de morir.
—Y ¿por qué, señor, por qué?, que nunca os lo merecí,
nunca besé a hombre, mas hombre besó a mí.
Las penas que él merescía, señor, daldas vos a mí:
con riendas de tu caballo, señor, azotes a mí;
con cordones de oro y sirgo viva ahorques a mí;

[77] Desarrolla el tema de la malcasada, tan fértil en la literatura europea y en la misma lírica tradicional hispánica.

El romance se incluye (solo o, lo que es más frecuente, glosado) en múltiples pliegos del siglo XVI, en el *Cancionero* de Juan de Molina (1527), en los *Romances* de Sepúlveda (es la versión que damos) y en el *Cancionero* de Velázquez de Ávila. Debió de ser conocidísimo en los siglos de oro, pues todavía en 1603 Francisco de Ocaña incluye en su *Cancionero para cantar la noche de Navidad* una composición de la que indica que se cantaba «al tono de la bella malmaridada». Lope de Vega utilizó el romance en una comedia suya del mismo título, en una de cuyas escenas se canta una glosa.

[1] Quien habla es un caballero que corteja a la malcasada.

[12] *capones*: 'pollos castrados y cebados', apreciados como comida exquisita, lo mismo que la gallina. Los agasajos en el comer, el beber y el hacer la cama aparecen en otros romances como preludio de la entrega amorosa: así en versiones modernas de nuestro núm. 76, *Bernal Francés*, o de *Hero y Leandro*.

[13] *sufrir*: aquí 'aguantar'.

[15] El primer hemistiquio es fórmula habitual para indicar un cambio de situación.

[21] *sirgo*: 'seda torcida'.

22 en la huerta de los naranjos viva entierres tú a mí
en sepoltura de oro y labrada de un marfil
24 y póngasme encima un mote, señor, que diga así:
«Aquí está la flor de las flores, por amores murió aquí.
26 Cualquier que muere de amores mándese enterrar aquí,
que así hice yo, mezquina, que por amores me perdí».

22 El verso es hipermétrico; no lo sería suprimiendo *los* (lo mismo en el v. 25 con *las*). El detalle de que la huerta sea de naranjos tal vez tenga unas connotaciones precisas, dado el simbolismo erótico de las frutas y de la flor del azahar.

24 *mote*: 'sentencia breve que incluye un secreto o misterio que necesita explicación'.

25 Nos encontramos con el mismo caso que en el verso 22: un verso hipermétrico que no lo sería suprimiendo el artículo *las*. El tema de la tumba del enamorado desdichado, en la que un epitafio proclama el amor como causa de la muerte, aparece también en el romance de *El testamento del enamorado*.

78. EL VENENO DE MORIANA

—Vengo brindado, Mariana, para una boda el domingo.
—Esa boda, don Alonso, debiera ser conmigo.
—Non es conmigo, Mariana, es con un hermano mío.
—Siéntate aquí, don Alonso, en este escaño florido
que me lo dejó mi padre para el que case conmigo.—
Se sentara don Alonso, presto se quedó dormido.
Mariana, como discreta, se fue a su jardín florido;

[78] El tema de la mujer despechada que se venga de su amante dándole muerte cuando éste la abandona es muy fecundo en la baladística europea: hay baladas que lo desarrollan en inglés, francés, alemán, italiano, etc. Sin embargo, ninguna parece tener relación genética con este romance, cuya característica fundamental es la presentación de la protagonista como una especie de maga que elimina a su amante por procedimientos semibrujeriles.

Aunque no se nos ha conservado ninguna versión cabal antigua, está citado en una ensalada de un pliego de Praga (primera mitad del siglo XVI) y se insertan unos versos en la comedia de Juan Bautista de Villegas *La morica garrida* (hacia 1620-1630). Esos versos y las vacilaciones de asonancia y restos de paralelismo en las versiones modernas nos permiten deducir que en la versión primitiva debían repetirse cada dos dieciseisílabos con formulaciones paralelísticas y asonancias alternadas (véase la nota al v. 16).

En la tradición oral moderna el romance está muy extendido: hay publicadas versiones portuguesas, catalanas, de los sefardíes de Oriente y de Marruecos, además de la asturiana que damos aquí.

[1] *brindado*: aquí 'convidado'. El nombre de *Mariana* ha de ser variante moderna que reinterpreta (adoptando un antropónimo actual) el *Moriana* de los textos más antiguos y de la mayoría de las versiones orales modernas; no parece que el personaje tenga que ver con el del mismo nombre que aparece en romances como nuestro núm. 54, *Moriana y Galván*. Esta versión comienza directamente con el diálogo de los dos amantes; en otras anteceden unos versos introductorios con la llegada del caballero, y en alguna se nos dice que el protagonista tiene siete amigas, a todas las cuales va a visitar.

[3] La respuesta del caballero está estropeada en esta versión, por lo que resulta absurda: lo que dice en otros textos es que se va a casar con otra, noticia con la que está acorde la reacción de Mariana aquí.

[4] *escaño*: 'banco con respaldo'; *florido*: se dice de lo más escogido de alguna cosa y aquí ha de entenderse como 'rico, precioso', aunque tal vez sea modificación —atraída por el otro *florido* del verso 7, allí en sentido recto— de *tornido* 'torneado'; la expresión *escaño tornido* aparece, por ejemplo, en nuestro núm. 1, *Los infantes de Salas*.

[7] *discreta*: aquí más bien en el sentido de 'astuta'. Se entiende que el *jardín florido* (aquí en el sentido de 'que tiene flores') es un huerto de hierbas de farmacopea, de donde la muchacha —medio curandera, medio bruja— sacará los ingredientes para el veneno.

tres onzas de solimán, cuatro de acero molido,
la sangre de tres culebras, la piel de un largato vivo
y la espinilla del sapo, todo se lo echó en el vino.
—Bebe vino, don Alonso; don Alonso, bebe vino.
—Bebe primero, Mariana, que así está puesto en estilo.—
Mariana, como discreta, por el pecho lo ha vertido;
don Alonso, como joven, todo el vino se ha bebido;
con la fuerza del veneno los dientes se le han caído.
—¿Qué es esto, Mariana? ¿Qué es esto que tiene el vino?
—Tres onzas de solimán, cuatro de acero molido,
la sangre de tres culebras, la piel de un largato vivo
y la espinilla del sapo, para robarte el sentido.
—Sáname, buena Mariana, que me casaré contigo.

[8] *onza*: 'medida de peso equivalente a 287 decigramos'; *solimán*: es el nombre de un cosmético a base de mercurio usado para blanquear la piel y también de un sublimado corrosivo compuesto de cloro y mercurio; ambos son venenosos; *acero*: al ser *molido* debe de referirse a la aleación metálica de hierro y carbono con la que se hacen, por ejemplo, armas blancas; pero también se llama *acero* a las aguas ferruginosas utilizadas con fines terapéuticos.

[9] *largato*: será deformación de *lagarto*, aunque el palabro tal vez se haya entendido como nombre de un animal fantástico. A los reptiles se les atribuyen propiedades negativas, relacionadas con la muerte y el mundo del mal: de ahí que entren como ingredientes en la pócima; lo mismo pasa con el sapo del verso siguiente.

[10] *espinilla*: 'parte anterior de la canilla de la pierna'; pero tal vez se refiera aquí al *espinazo* o 'columna vertebral'.

[12] *que así está puesto en estilo*: 'que ésa es la costumbre', refiriéndose a la de dejar beber a las damas primero como signo de cortesía.

[13] En lugar de beber, se echa el veneno por los pechos; en otras versiones aprieta fuertemente los dientes para que no entre en su boca una gota de líquido.

[16] La formulación más corriente es «¿Qué me distes, Moriana, / qué me distes en el vino?», que es también la que aparece en la ensalada de Praga. En la comedia del siglo XVII se citan unos versos de este pasaje: al gracioso, borracho, le han robado el caballo y, con las riendas en la mano, dice «Moriana, Moriana, / ¿qué me diste en el vino? / que por las riendas le tengo / y no veo mi rocino. / Moriana, Moriana, / ¿qué me diste en este trago? / que por las riendas le tengo / y no veo mi caballo». Aparte de documentar la forma paralelística con alternancia de asonancias, los versos atestiguan también la antigüedad de un motivo de gran patetismo que aparece en otras versiones modernas: el caballero, cegado ya por la muerte, palpa sin ver su caballo y sus armas.

[20] La petición refuerza el carácter de curandera-bruja de Mariana que se insinúa en todo el romance: don Alonso está convencido de que quien fue capaz de fabricar el veneno sabrá hacer la triaca correspondiente.

—No puede ser, don Alonso, que el corazón te ha partido.
22 —Adiós, esposa del alma, presto quedas sin marido;
adiós, padres de mi vida, presto quedaron sin hijo.
24 Cuando salí de mi casa salí en un caballo pío
y ahora voy para la iglesia en una caja de pino.

[22] Se supone que el moribundo se acuerda de la mujer con la que iba a casarse; pero en otras versiones modernas el pasaje se interpreta de diferente manera: el protagonista revela —demasiado tarde— que la boda que se preparaba era precisamente la suya con Moriana (y se supone que se lo había ocultado para probarla).

[24] *pío*: 'caballo de pelo blanco con manchas de otro color'.

[25] *caja de pino*: 'ataúd'.

79. RICO FRANCO

A caza iban, a caza los cazadores del rey;
ni fallaban ellos caza ni fallaban qué traer;
perdido habían los halcones, mal los amenaza el rey.
Arrimáranse a un castillo que se llamaba Mainés,

[79] Es la manifestación hispánica de un tema muy fecundo en la baladística internacional: el seductor de mujeres que muere a manos de una doncella a la que ha raptado. Hay baladas sobre este asunto en las tradiciones francesa, italiana, inglesa, alemana, holandesa, escandinava, lituana y húngara. En el ámbito hispánico el raptor extermina a la familia de la doncella, con lo cual la muerte a manos de ésta no sólo venga el honor personal de la muchacha, sino también su honor familiar. En cualquier caso, el tema parece haberse originado en el norte de Europa, desde donde irradiaría al resto de los países; en la península ibérica pudo introducirse por dos vías: desde Francia o desde Italia, en este último caso a través de Cataluña.

El romance se da en la tradición oral en castellano, portugués, catalán y entre los sefardíes de Oriente y de Marruecos. Sin embargo, sólo nos ha llegado esta versión antigua, incluida en el *Cancionero de romances* s.a. y después en el de 1550 y sus reediciones, que parece provenir de un manuscrito medieval, a juzgar por arcaísmos como la conservación de la *f-* inicial (*fallaban*, *fermosa*).

[3] El motivo de la caza fallida como preludio del encuentro amoroso o del hallazgo de la muerte es un tópico literario que aparece también en otros romances, como nuestros núms. 90, *La infantina*, 89; *La muerte ocultada*, 4; *La venganza de Mudarra*, etc. En algunas versiones orales el motivo ha sido sustituido por el de las aves (palomas o halcones) que vuelan sin encontrar alimento o por otro que cambia radicalmente la situación inicial: se rifa la posesión de la muchacha mediante un juego de tablero, como el del ajedrez. Nada tiene de extraño que los motivos de la cetrería y del juego de tablero hayan sido tomados como prólogo de un encuentro amoroso (aunque sea forzado): ambos aparecen en la iconografía medieval vinculados a la edad de la *adolescentia*, dominada por el influjo de Venus y la tendencia amorosa (así, por ejemplo, en la rueda de las edades del sepulcro del rey Pedro I de Portugal en Alcobaça, en donde aparecen en escenas sucesivas los amantes jugando al ajedrez y los amantes sentados juntos, él con un brazo extendido que debía de sostener un halcón). Recuérdese también que el juego del ajedrez como trasunto del juego amoroso aparece en romances como nuestro núm. 54, *Moriana y Galván*.

[4] *Mainés* (que no aparece en las versiones orales modernas) es el nombre del joven Carlomagno en la épica francesa, pero resulta insólito en el romancero, con una sola excepción: un bello y enigmático romance paralelístico, exclusivo de la tradición sefardí de Marruecos, usado como canto de endechar por los judíos. Suele titularse precisamente *Mainés* por el nombre del protagonista, que intenta ganar a la «hija regalada» del rey en un torneo en el cual recibe «malas lanzadas», de las que muere. No parece posible establecer, a la vista de los datos que tenemos,

dentro estaba una doncella muy fermosa y muy cortés;
siete condes la demandan y así facen tres reyes,
robárala Rico Franco, Rico Franco aragonés.
Llorando iba la doncella de sus ojos tan cortés,
falágala Rico Franco, Rico Franco aragonés:
—Si lloras tu padre o madre nunca más vos los veréis;
si lloras los tus hermanos, yo los maté todos tres.
—No lloro padre ni madre ni hermanos todos tres,
mas lloro la mi ventura que no sé cuál ha de ser.
Prestédesme, Rico Franco, vuestro cuchillo lugués:
cortaré fitas al manto que no son para traer.—
Rico Franco de cortese por las cachas lo fue a tender,
la doncella, que era artera, por los pechos se lo fue a meter.
—Ansí vengo padre y madre y aun hermanos todos tres.

ninguna conexión entre el nombre del castillo de nuestro romance y el del protagonista de *Mainés*, por más que ambos temas tengan un punto en común: la muerte violenta de un varón en su intento de conseguir a una doncella.

[6] La asonancia en *-é* —aparentemente rota aquí— puede restituirse fácilmente con el desplazamiento acentual *reyés*, perfectamente posible en el canto. En ediciones posteriores del *Cancionero de romances* se pretende salvar la asonancia con una poco afortunada corrección *reyes tres*.

[7] *Rico Franco*: lo versalizamos como nombre propio porque tal suele ser la costumbre de los editores modernos, aunque nada impediría entenderlo como nombre común: *franco* (en el sentido de 'hombre libre', no sujeto a vasallaje) adjetivado como rico. En versiones modernas se ha conservado el nombre con notable fidelidad, aunque a veces es el *moro franco* y hasta el *rico fraile*.

[9] *falágala*: 'consúelala'; el sentido de *falagar* 'consolar' ha estado vigente hasta épocas recientes en el judeoespañol *afalagar*.

[14] *lugués*: de Lugo, ciudad de donde eran famosos los cuchillos y navajas.

[15] *fitas*: sería lusismo 'cintas' se entiende que lo que corta son los bordes o extremos de su manto (o tal vez un adorno allí colocado) para poder andar más cómoda (¿o como señal de duelo?); en versiones orales es frecuente que la moza pida el cuchillo para cortarse los cabellos y enviárselos a su madre, o para pelar una fruta porque tiene sed; *que no son para traer*: entiéndase 'que no son adecuadas para llevarlas en estas circunstancias'.

[17] Usa la misma estratagema que la infanta de nuestro núm. 51, *Melisenda insomne*: el hombre le tiende el cuchillo ofreciéndoselo por el mango (*las cachas*) y ella se arroja sobre el arma y se la clava al adversario.

[18] Hace explícito el rasgo más característico del romance hispánico frente a las baladas europeas: el motivo primordial no es la venganza del propio honor ultrajado o el deseo de librarse de una muerte futura a manos del seductor, sino la venganza familiar.

80. SILVANA

Se paseaba Silvana por la su huerta florida;
si bien toca la guitarra, mejor romances decía.
Su padre la estaba oyendo desde una alta celosía
y la ha enviado a llamar por un paje que tenía.
—¿Qué me quiere el rey mi padre? ¿Qué me quié su señoría?

[80] Los romances que tratan el tema del incesto fueron bastante desatendidos por los editores antiguos, seguramente por razones de autocensura. Ni el bíblico de *Tamar y Amnón*, ni el clásico de *Blancaflor y Filomena* (inspirado en el mito de Procne y Filomena), ni el novelesco de *Silvana*, ni el lejanamente hagiográfico de *Delgadina* están incluidos en colecciones del siglo XVI, aunque nos consta que se conocían en la época.

En el marco de un intento de seducción de una hija por su padre, se combinan en este romance una serie de motivos folklóricos bien conocidos: el poder del canto como capaz de trastocar el orden natural, la mujer que suplanta a otra en su cama o el encuentro amoroso en la oscuridad que propicia que los implicados no se reconozcan entre sí.

La documentación más antigua proviene del ámbito sefardí oriental: aparece su inicio («Paseábase Silvana») en un himnario hebreo de 1587 para indicar la melodía con que debía cantarse una de las composiciones; con el mismo uso vuelve a aparecer en otras colecciones de himnos hebraicos de 1599, 1618, 1628 y 1753. También cita su *incipit* («Passeavase Silvana / por hum corredor hum dia») el autor portugués Francisco Manuel de Mello en la obra teatral *Auto do fidalgo aprendiz*, compuesta en 1646.

En la tradición oral moderna se da en portugués —muchas veces contaminado con *Delgadina* o con *El conde Alarcos*—, gallego, castellano (damos una versión de Palencia), catalán y entre los sefardíes de Oriente y Marruecos. Además hay versiones canarias y americanas, tanto del ámbito del castellano como de Brasil.

[1] *huerta*: entiéndase 'jardín'.

[2] Es el canto de Silvana lo que despierta la pasión de su padre, haciendo uso de un tópico folklórico bien conocido: el del poder de un canto maravilloso, capaz de trastocar la naturaleza (aquí, suscitando el amor de un padre por su propia hija), que aparece en romances como los núms. 66, *Infante Arnaldos*, y 70, *El conde Olinos*, o el sefardí oriental del *Chuflete*, además de en numerosas baladas italianas, griegas, escandinavas, etc. En algunas versiones la muchacha no aparece cantando, sino paseando por el jardín, que a su paso se trastorna: «con el pelo trilla la hoja, / con el pie la hierba trilla, / con el vuelo de su saya / toda la deja tendida». Y, por fin, en otras se presenta peinándose, actitud tópica de solicitud erótica (aunque sea inconsciente).

[3] *celosía*: 'enrejado de listoncillos de madera que se pone en las ventanas, para poder ver desde dentro sin ser visto'.

—Mejor pareces, Silvana, con ropa de cada día
que la reina de tu madre con la de Pascua Florida.—
Ya se camina Silvana tan triste y tan afligida;
en el medio de la huerta con su madre se hallaría.
—¿Dónde va la mi Silvana tan triste y tan afligida?
—A mudarme voy, mi madre, de otra más limpia camisa,
que para dormir con reyes está muy sucia la mía.
—Silvana, ponte mi ropa; yo la tuya me pondría.
Silvana, vete a mi cama que yo a la tuya me iría.—
A eso de la media noche de amores la requería.
—No estás doncella, Silvana; no estás doncella, hija mía.
—¿Cómo quiés que esté doncella de tres infantes parida?:
el primero fue don Carlos, la segunda fue a María,
la tercera fue a Silvana, toda la flor de Castilla.
—Viva mil años la reina, la reina mil años viva:
me ha sacado de un pecado que pasaba de herejía.

[6] *pareces*: 'aparentas, tienes aspecto'; *ropa de cada día*: 'la ropa corriente, que se pone a diario', por oposición a la de fiesta a la que se alude en el verso siguiente.

[7] «la reina *de tu* madre»: se ha sustituido por una construcción de genitivo lo que debía de ser originalmente una de posesivo con artículo: «la reina *la tu* madre».

[8] Se elude en esta versión la orden del rey de que «serás namorada mía» o de «ir a holgar conmigo un día», explícita en otros textos, pero insinuada aquí por la tristeza de Silvana.

[11] *camisa*: 'prenda de vestir de lienzo que cubre el torso'; es prenda interior y como tal su mención implica una alusión a la intimidad, al acto sexual o a la virginidad.

[12] Nuevamente se recurre a la elipsis para expresar la situación: en otras versiones la madre se entera de lo sucedido a través de un diálogo más explícito con su hija, pero aquí se hace mediante la alusión a la camisa y al «dormir con reyes».

[15] Naturalmente, es el rey quien «requería» de amores a la mujer acostada, a quien cree Silvana. Se supone que la escena sucede a oscuras, cosa que se explicita en algunas versiones, donde el apagar de la vela forma parte de la estrategia de la madre (recuérdese una situación parecida, aunque a la inversa, en el núm. 76, *Bernal Francés*).

[16] *doncella*: 'virgen'. Se comprueba aquí el sentido directamente sexual del púdico *requerir de amores* del verso anterior.

[17] *infantes*: 'niños'. Le revela que es su propia esposa.

[19] El segundo hemistiquio es ponderativo de las cualidades de Silvana, como si dijera 'lo mejor del mundo'.

[21] Es habitual este final bendiciendo a la mujer por haber salvado al rey de cometer el pecado de incesto; otras veces el rey lo agradece al día siguiente a Silvana diciendo que «por salvar la tu alma / también salvaste la mía», o pondera la inteligencia de las mujeres.

81. DELGADINA

Un rey tenía tres hijas; dos no sé cómo se llaman,
2 la más pequeñita de ellas Delgadina se llamaba.
Un día estando comiendo su padre se la miraba.
4 —Mucho me mira, papá; mucho me mira a la cara.
—Sí te miro mucho, hija, que serás mi enamorada.
6 —No lo quiera Dios del cielo, ni la Virgen soberana
yo ser mujer de mi padre, de mis hermanos madrastra.
8 —Altos, altos, los mis pajes, a Delgadina encerradla
en un cuarto muy oscuro que tenga cuatro ventanas
10 y no darla de comer si no es carne muy salada
y no darla de beber si no es agua de pescada.—
12 Al cabo de cuatro meses ya Delgadina expiraba;
fuese paso tras de paso y asomóse a una ventana
14 donde se hallan sus hermanas bordando paños de holanda:

[81] Es otro de los romances de incesto ausente en las compilaciones antiguas, pero muy prolífico en la tradición oral moderna.

La historia se ha relacionado con la de santa Difna (o Dymphna), muerta por causa de la pasión incestuosa de su padre. En cualquier caso, el tema del padre que requiere de amores a su hija aparece en otros romances sin origen hagiográfico, como el núm. 80, *Silvana*, con el cual *Delgadina* se presenta frecuentemente contaminado, sobre todo en la tradición portuguesa.

Los testimonios más antiguos están en himnarios sefardíes de Oriente: hacia 1555 encontramos en uno de ellos el *incipit* «Estábase la Delgadita»; y en otro de entre 1684 y 1753, «Delgadina, Delgadina».

En la tradición oral moderna es muy conocido: se da en castellano (editamos una versión de Santander), portugués y catalán. Lo hay entre los sefardíes de Oriente y de Marruecos y en Hispanoamérica. Seguramente ha facilitado su pervivencia el hecho de que en la Península y América se use —paradójicamente— como canto infantil.

[1] Más frecuente es que el segundo hemistiquio recoja un elogio de la belleza de las jóvenes, como «todas tres como la plata».

[3] En otras versiones el padre la requiebra al ir a misa.

[8] *altos*: se hace concordar con los *pajes*, como si fuera un adjetivo, lo que debe ser adverbio *alto*.

[11] *agua de pescada*: se supone que sería un agua muy salada (como, por ejemplo, la resultante de desalar el bacalao), ya que el objetivo es atormentarla con la sed.

[12] *expiraba*: entiéndase metafóricamente 'se sentía morir'.

[14] *holanda*: 'tela muy fina'. Bordar es actividad propia de doncellas nobles.

¡—Hermanitas mías sois, apurridme un jarro de agua,
que tengo el alma en un hilo y el corazón se me arranca.
—No de agua, sino del vino, hermanita de mi alma;
si llegara a venir padre la cabeza nos cortara.—
Fuese paso tras de paso muy triste y desconsolada,
fuese paso tras de paso y asomóse a otra ventana
donde se hallaba su madre en silla de oro sentada.
—Pues madre mía lo eres, apurridme un jarro de agua,
que el alma tengo en un hilo y el corazón se me arranca.
—Quítate de ahí, Delgadina; quítate, perra malvada,
que por tú ser tan bonita estoy yo aquí abandonada.—
Fuese paso tras de paso muy triste y desconsolada,
fuese paso tras de paso y asomóse a otra ventana
donde se hallan sus hermanos tirando bien a la barra.
—Pues hermanos míos sois, apurridme un jarro de agua,
que tengo el alma en un hilo y el corazón se me arranca.
—Quítate de ahí, Delgadina; quítate, perra malvada,
que por tú ser tan bonita está madre abandonada.—
Fuese paso tras de paso muy triste y desconsolada,
fuese paso tras de paso y asomóse a otra ventana
donde se hallaba su padre tirando bien a la barra.
—Pues padre mío lo eres, apurridme un jarro de agua,
que desde hoy adelante yo seré tu enamorada.
—Altos, altos, los mis pajes, a Delgadina dadle agua.—
Unos con jarras de vidrio y otros con jarras de plata.

[15] *apurridme*: 'alargadme, alcanzadme', de *apurrir*: 'alcanzar algo para dárselo a otro'.

[18] Lo que quieren decir las hermanas es que, si por ellas fuese, no se lo darían de agua, sino incluso de vino; pero tienen miedo de que su padre lo sepa y las castigue. Nótese que en esta versión son las hermanas las únicas que no condenan a Delgadina, y si no la ayudan no es porque la censuren sino por temor.

[21] La fórmula *en silla de oro sentado* es frecuente en el romancero para indicar que un personaje está en una posición superior, regalada y honrada. Aquí la madre lo está porque es la reina (aunque sea malcasada).

[28] *barra*: 'juego de habilidad que se practica compitiendo en lanzar piezas de hierro y gana el que las lanza más lejos'.

[39] Entiéndase 'unos van con jarros de vidrio...'.

40 Llega ya el último paje, Delgadina ya expiraba.
Ya murió la Delgadina, no murió por falta de agua.
42 Las campanas de la gloria por Delgadina tocaban,
los retornos del infierno por su padre retornaban.

[41] En otras versiones se explica que «no murió por falta de agua» porque la Virgen hizo manar milagrosamente una fuente a sus pies. En todo caso, se da a entender que la muerte no le ha sobrevenido por la sed, sino por una intervención divina para evitar que fuera mancillada por su padre.

[43] *retornos*: parece referirse a algo equivalente a las *campanas* del verso anterior, quizás tomando la imagen de la campana que voltea. Lo que quieren decir los dos últimos versos es que Delgadina se va al cielo y su padre al infierno.

82. LA DAMA Y EL PASTOR

—Gentil dona, gentil dona, dona de bell parasser,
los pes tingo en la verdura esperando este plaser.—
Por hi passá ll'escudero mesurado e cortés;

[82] Es el primer romance del que tenemos un texto escrito (que es el que editamos): hacia 1421 el mallorquín Jaume d'Olesa, estudiante de derecho civil en Bolonia, anota en un cuaderno de su propiedad —entre citas bíblicas, cómputos de calendario y textos jurídicos— una versión castellana con abundantes catalanismos.

Ya en el siglo XVI tenemos varios textos impresos, todos ellos en pliegos sueltos: glosado aparece en sendos pliegos de Praga y de Madrid, y sin glosa en otro de Madrid, uno de Londres y uno de la biblioteca del marqués de Morbecq; por otra parte, el *incipit* «Estaba la gentil dama» aparece documentado en un himnario sefardí de Oriente de hacia 1525, como indicación de la melodía con que debía cantarse uno de los cantos sinagogales hebreos; con el mismo uso aparece en otros himnarios sefardíes de finales del siglo XVI y del XVII el estribillo «Viva el amor», propio del romance.

En la tradición oral moderna, ha pervivido entre los sefardíes de Oriente y hay algún resto también entre los de Marruecos. Pero lo que se popularizó realmente y alcanzó larga y profusa vida oral fueron las recreaciones del romance que se hicieron en forma de villancico glosado: la primera debió de ser compuesta en fecha tan temprana como 1531-1532 por Alfonso de Alcaudete y aparece en varios pliegos; a partir de la popularidad alcanzada por ésta, proliferan las distintas glosas y villancicos en el siglo XVI, y de ellas derivan la mayor parte de las versiones orales modernas, que se extienden por el ámbito del castellano, del catalán, de Hispanoamérica y de los sefardíes, entre quienes son mayoritarias frente a las escasas versiones representativas de la variedad más antigua del romance.

[1] *dona*: 'mujer', es catalanismo.

[2] Nótese el sensual contraste entre los pies blancos y la hierba verde. Puntuamos como si los dos primeros versos estuvieran en boca de la dama que, a solas, se recrea en la belleza de su cuerpo esperando quien lo goce.

[3] *hi*: 'allí'; *passá*: 'pasó'. Aquí y en el verso 5 el solicitado es un *escudero* o 'caballero joven', al que se califica además de *mesurado* y *cortés*, que son virtudes cortesanas; pero en los versos 9-10 se da a entender que su oficio es de pastor, como en la mayoría de las versiones antiguas y modernas. Parece haber en este texto una cierta vacilación entre la ambientación rústica y la cortesana, o más bien un intento de «cortesanizar» (convirtiéndolo en escudero) un personaje que por el contexto mismo se ve que es pastor; tal modificación vendría a romper lo que constituye la esencia misma del romance: el rechazo por un rústico del ofrecimiento sexual de una dama de superior condición, situación inversa a la de la *pastorela* francesa medieval, que presenta el intento de seducción de una pastora por un caballero; tal modificación pudo ser producto de un intento de moralizar el romance, ennobleciendo de paso a su protagonista para hacer más digna de imitación la moralidad.

les paraules que me dixo todes eren d'amores.
—Tate, escudero, este coerpo, este corpo a tu plaser:
las titilles agudilles qu'el brial queran fender.—
Allí dixo l'escudero: —No es hora de tender;
la muller tingo fermosa, fijes he de mantener,
al ganado en la sierra que se me va a perder,
els perros en les cadenes que no tienen qué comer.
—Allá vages, mal villano, Dieus te quera mal feser:
por un poco de mal ganado dexes coerpo de plaser.

Mal me quero mestra Gil
e fácelo con drecho:
bien mi quere su mujer
qui'm echa en son lecho.

[4] *paraules*: catalanismo, 'palabras'; «me dixo» introduce momentáneamente el punto de vista del escudero. Léase *d'amorès* ('de amores') con desplazamiento acentual habitual en el canto. El verso es contaminación de nuestro núm. 91, *Fontefrida*, aunque allí las palabras son de traición y no de amores.

[5] *tate*: suele utilizarse para indicar a alguien que se detenga; sin embargo aquí está en sentido contrario, como 'toma'.

[6] *brial*: 'vestido femenino que cubría de la cintura a los pies'; pero aquí ha de referirse a una vestidura de cuerpo entero, ya que sólo así se explica que las tetillas lo intenten *fender* ('hender, atravesar, cortar').

[7] *tender*: aunque se han propuesto las correcciones *detener* y *entender*, tal vez no sean necesarias, puesto que cabe aquí el sentido de 'echarse, yacer', de claro significado sexual.

[10] *els*: artículo catalán; *en les cadenes*: se supone que los perros están 'atados con cadenas'. La mención del ganado y los perros revela el oficio pastoril del supuesto escudero.

[11] *vages*: 'vayas'; *villano*: 'rústico' y también 'vecino de una villa perteneciente al estado llano, por oposición a los nobles o hidalgos'; es acorde con un protagonista pastor, pero no con un escudero, a menos que en ese caso se use precisamente como apelativo infamante 'rústico, ruin'.

[12] Los versos siguientes se añaden tras la indicación «L'escorraguda es: ...». Se refiere a la *escorraguda* o *desecha*, 'composición breve en octosílabos o hexasílabos que ofrecía una versión condensada de algún romance o decir al que servía de terminación'. Corregimos *quere* donde el original pone *que*.

83. LA MORILLA BURLADA

Yo m'era mora Moraima, morilla d'un bel catar;
cristiano vino a mi puerta, cuitada, por m'engañar;
hablóme en algarabía como aquel que la bien sabe:
—Ábrasme las puertas, mora, sí Alá te guarde de mal.
—¿Cómo t'abriré, mezquina, que no sé quién te serás?
—Yo soy moro Mazote, hermano de la tu madre,
que un cristiano dejo muerto, tras mí viene el alcaide.
Si no me abres tú, mi vida, aquí me verás matar.—

[83] Este bello romance resulta bastante peculiar en el panorama general del romancero: para empezar, es el único que cuenta una historia amorosa protagonizada y narrada por una mora; los arabismos que salpican el texto y su carácter fragmentario y ambiguo han dado pie a diversas interpretaciones. Solá-Solé lo cree traducción de algún «cantarcillo árabe», mientras que Armistead apunta que pudo ser creación de los moriscos. Aunque a primera vista parece contar la historia de una violación, Aguirre ha sugerido, basándose en diversos indicios (y en la glosa abajo mencionada), que tal vez se entendiese en su época como una seducción consentida y lamentada por la mora.

El texto que aquí presentamos proviene del *Cancionero general* de 1511; de éste debieron de tomarla diversos pliegos del XVI y de alguno de ellos el *Cancionero de romances* s.a.; se reproduce también en el de 1550 y la *Silva* de 1550-1551. El *Cancionero de Londres* lo había incluido con anterioridad, atribuyéndolo al poeta cortesano Jerónimo de Pinar, quien lo glosa; la versión de Londres es más larga, pues añade al final las amenazas del cristiano a la morilla; es éste uno de los casos en que el acortamiento de un romance redunda en un mejoramiento poético.

[1] *bel catar*: literalmente 'hermoso mirar', quiere decir que era agradable a la vista, por hermosa. La *Silva* dice *morayna* y Solá-Solé sugiere que tal vez no sea mera errata, sino diminutivo con forma árabe de *morena*.

[2] *cuitada*: 'desdichada'.

[3] *algarabía*: 'lengua árabe'. La forma *sabe* (junto a *madre* en el v. 6 y *alcaide* en el v. 7) indica que en los demás versos se usaría la *-e* paragógica.

[4] *sí*: 'así'.

[6] *Mazote* es el nombre árabe *Mas'ud*, absolutamente infrecuente en la literatura cristiana sobre moros, donde se usan sin embargo nombres tópicos para los musulmanes (*Zaide*, *Zulema*, *Tarfe*, etc.). En cuanto a *hermano de la tu madre*, para Solá-Solé sería calco de la expresión árabe *'ahu 'ummik* con que se designa al tío materno (hay otra expresión distinta para referirse al tío paterno). En ambos detalles se basa este estudioso para defender el origen árabe del romance.

[7] *alcaide*: 'el que tiene a su cargo una fortaleza' y también 'el guardián de una cárcel'.

[8] Según Solá-Solé, *mi vida* sería calco del tratamiento cariñoso árabe *la-'amri.* El que el desconocido llame a la mora *mi vida* extraña también a Aguirre, quien ve en ello un indicio de que la mora sabe con quién habla y se deja seducir por el cristiano.

Cuando esto oí, cuitada, comencéme a levantar;
vistiérame un almejía no hallando mi brial;
fuérame para la puerta y abríla de par en par.

[10] *almejía*: 'manto de tela basta' (es vestimenta de moros pobres); *brial*: 'vestido femenino de seda o tela rica, que cubría de la cintura a los pies'. El verso es similar a otro del núm. 51, *Melisenda insomne*.

[11] Señala Aguirre el posible sentido simbólico sexual de ese abrir las puertas «de par en par», que también se da en versiones de *Melisenda insomne*, romance que presenta ciertas similitudes de situación y de formulaciones con éste.

84. TIEMPO ES, EL CABALLERO

—Tiempo es, el caballero, tiempo es de andar de aquí,
2 que me cresce la barriga y se me acorta el vestir,
que no puedo estar en pie ni al emperador servir.
4 Vergüenza he de mis doncellas las que me dan el vestir:
míranse unas a otras, no hacen sino reír.
6 Si tienes algún castillo donde nos podamos ir.
—Parildo, infanta, parildo, que así hicieron a mí:
8 hijo soy de un labrador que de cavar es su vivir.
—Maldita sea yo, princesa, e la hora en que nascí.
10 Ante reventases, vientre, que de tal hombre parir.
—Calléis, infanta, calléis, no vos queráis maldecir,
12 que hijo soy del rey de Francia y de la reina emperatriz.
Villas y castillos tengo donde vos pueda encobrir.

[84] El romance debió de ser muy conocido desde finales del siglo XV y durante todo el XVI: se incluyen ya sus cuatro primeros octosílabos en el *Cancionero musical de Palacio* y hay versiones en el *Cancionero de romances* de 1550 (y sus reediciones); aparece glosado en varios pliegos sueltos (de uno de Praga es la versión que ofrecemos aquí); Cristóbal de Castillejo (muerto en 1550) hizo de él un amargo *contrafactum* en el que expresa su desengaño de la vida cortesana; está citado en ensaladas, obras teatrales y poemas; y por crónicas de Indias sabemos que su primer verso fue utilizado para alertar a Diego de Almagro de una emboscada que quiso tenderle Francisco Pizarro.

Pese a ese éxito antiguo, su vigencia en la tradición posterior no ha sido muy grande: únicamente se conserva algún testimonio de versiones orales entre los sefardíes de Oriente, por lo general en contaminaciones con otros temas.

[1] En la versión del *Cancionero musical* es «Tiempo es, el *escudero*»; en este como en otros romances el *escudero* ('joven aspirante a caballero') de las versiones más antiguas ha sido sustituido por un *caballero*, coincidiendo con el cambio de sentido y de consideración social de la palabra, que pasa a comienzos del siglo XVI a designar a un criado de compañía, por lo general de avanzada edad.

[2] Los vestidos le quedan cada vez más estrechos.

[5] Ríen maliciosamente porque al vestirla notan que está preñada.

[7] Nótese la metátesis en *parildo* por *paridlo*.

[8] En el *Cancionero* de 1550 es «y mi madre pan vendí», que se corrige en ediciones posteriores «y mi madre y yo pan vendí». Más lógicas son la formulación que aquí tenemos y la de otro pliego: «que a cavar gana el vivir».

[10] Porque, a tenor de lo dicho en verso 8, lo cree de baja condición social.

[13] *encobrir*: 'encubrir, ocultar', para dar a luz sin que se sepa.

85. BIEN SE PENSABA LA REINA

Bien se pensaba la reina que buena hija tenía,
que del conde don Galván tres veces parido había
que no lo sabía ninguno de los que en la corte había
si no fuese una doncella qu'en su cámara dormía
y por un enojo que oviera a la reina lo decía.
La reina se la llamaba y a su cámara la metía
y estando en este cuidado de palabras la castiga:
—Ay, hija, si virgo estáis reina seréis de Castilla;
hija, si virgo no estáis de mal fuego seas ardida.
—Tan virgo estoy, la mi madre, como el día en que fui nacida.

[85] El romance, de ambiente más o menos ficticiamente carolingio, debe de ser sólo un fragmento de una historia más larga. Se publicó en el *Cancionero de romances* s.a., ampliado en el de 1550 (que es el texto que aquí reproducimos) y en la *Primera Silva*, además de estar glosado en un pliego de Praga. Su continuación parece ser el romance que comienza «Parida estaba la infanta» (*La infanta parida*), con asonancia en *-áa*, que conocemos por un pliego de la Biblioteca de Cataluña y cuenta cómo la supuesta doncella, después de haber dado a luz, encomienda a su amante el cuidado del niño y éste es sorprendido por el rey cuando pretende sacarlo del palacio. Seguramente por la semejanza argumental Wolf y Hofmann incluyeron en su *Primavera* el de *La infanta parida* a continuación de *Bien se pensaba la reina*, lo cual constituye una acertada intuición: de hecho, ambos romances se dan unidos en la tradición sefardí de Marruecos (donde a veces se antepone como prólogo-marco *El Polo*) y las versiones peninsulares de *La infanta parida* (normalmente con el prólogo de *El mal encanto*) tienen también algunos versos que recuerdan el interrogatorio a la muchacha de *Bien se pensaba la reina*. De todo ello podemos deducir que ambos se entenderían antiguamente como fragmentos de una misma historia, y que los editores del siglo XVI debieron de separarlos debido al gusto por el fragmentarismo y a la diferente asonancia (*ía* y *-ó* en nuestro romance, *-áa* en *La infanta parida*).

[2] El nombre de *conde don Galván* del amante (coincidente con el del padrastro de Gaiferos: véase nuestro núm. 50) y el ambiente cortesano dan al romance ese vago aire carolingio al que aludíamos.

[4] *cámara*: 'habitación'. Se entiende que *su* se refiere a la infanta: la doncella estaba al servicio de la infanta y dormía con ella.

[5] *oviera*: 'tuviera'. Es, naturalmente, la doncella la que delata a su ama ante la reina.

[6] *la*: se refiere de nuevo a la infanta.

[7] *cuidado*: 'preocupación'; *castiga*: en el sentido antiguo de 'amonesta'.

[9] La del segundo hemistiquio es fórmula de maldición; una formulación semejante encontramos en nuestro núm. 8, *Las almenas de Toro*, y en el 17, *Búcar sobre Valencia*.

Por Dios os ruego, mi madre, que no me dedes marido:
doliente soy de mi cuerpo que no soy para servillo.—
Subiérase la infanta a lo alto de una torre;
si bien labraba la seda, mejor labraba el retrós,
vido venir a Galván, telas de su corazón.
Ellas en aquesto estando el parto le tomó.
—Ay, por Dios; ay, mi señor, alleguéivos a esa torre,
recogedme este mochacho en cabo de vuestro manto;
désmelo a criar a la madre que os parió.

[12] *doliente*: 'enferma'; *no soy para servillo*: aquí 'no podré atenderle', en un sentido claramente sexual. En este punto acaba el texto en el *Cancionero* s.a.; pero en el nuestro se añade una continuación en que son llamativas las vacilaciones de la asonancia: hasta el verso 10 era en *-ía*, en los versos 11 y 12 es en *-ío*, mientras que a partir del verso 14 será en *-ó*, aunque la forma *torre* de los versos 13 y 17 muestra que se diría con *-e* paragógica. Todo ello podría indicar un intento de arreglo de un texto deteriorado, tal vez en relación con la hipotética segregación de este romance y *La infanta parida*.

[14] *labraba*: 'bordaba'; *retrós*: es forma con metátesis del francés *retors*, nombre original de la tela fuerte de algodón que hoy llamamos *retor*.

[15] La del segundo hemistiquio es expresión ponderativa del mucho cariño.

[16] El primer hemistiquio es formulístico y no resulta muy coherente aquí, ya que es inverosímil que la infanta dé a luz ante su madre y además se supone que precisamente se ha retirado a bordar a la torre para interrumpir la enojosa conversación con la reina (lo cual queda más explícito en versiones orales, donde pretexta un malestar físico o el deseo de dormir para retirarse). Seguramente sustituya de forma mecánica alguna formulación olvidada.

[17] *alleguéivos*: 'acercaos'. Se supone que se dirige a su amante.

[18] *en cabo de vuestro*: es locución antigua, 'en vuestro'.

[19] El primer hemistiquio es hipométrico, lo cual constituye una irregularidad más en este accidentado final.

86. LA BELLA EN MISA

TEXTO A

En Sevilla está una ermita cual dicen de San Simón
adonde todas las damas iban a hacer oración;
allá va la mi señora, sobre todas la mejor.
Saya lleva sobre saya, mantillo de un tornasol,

[86] El motivo de la dama de deslumbrante belleza que irrumpe en la iglesia y con su sola presencia es capaz de alterar la celebración litúrgica aparece desarrollado en diversas baladas europeas: en el romance castellano y portugués de *La bella en misa*, en el catalán de *La dama d'Aragó*, en la canción del sur de Italia *Pari'na luna*, en la francesa a lo divino *Les autours de Marie-Madeleine* (de la que hay también versiones occitanas) y —lo que parece ser la clave de la cuestión— en la balada griega *Tes koumpáras poù égine núfe* ('La dama de honor que se convirtió en novia'), que tiene a su vez ramificaciones en búlgaro y en rumano.

De todas ellas, es la balada griega la que presenta una narración más cabal, que en definitivas cuentas no es sino una variación del tema de la boda estorbada (desarrollado, por ejemplo, en el romance núm. 69, *La condesita*): cuenta cómo un caballero decide abandonar a su amante para casarse con otra mujer; pide a la amante que sea dama de honor de la ceremonia y ella, aconsejada por su madre, se presenta espléndidamente ataviada y con magnífico cortejo en la boda. Al entrar en la iglesia, la ceremonia se interrumpe, el novio se desmaya y al volver en sí rechaza a la nueva novia y allí mismo se casa con la hermosa amante. Sin embargo, la mayoría de las baladas de otras tradiciones (incluido el romance) prescinden de la historia de la amante abandonada y recobrada para centrarse simplemente en la escena de la irrupción de la hermosa en la iglesia, que a veces completan con episodios diferentes a los de la canción griega.

La hipótesis más aceptada es que la balada griega debió de dar origen a las demás, probablemente a través de una versión en catalán que se habría compuesto a raíz de la presencia catalana en Grecia durante el siglo XIV; del catalán debió de irradiar hacia Francia y hacia el resto de la península ibérica, y de ésta a América... y de nuevo al Oriente mediterráno (Grecia incluida), en boca de los judíos expulsados, entre quienes tal vez se reforzó por contacto con la mismísima balada griega que había dado origen a la tradición. De hecho, alguna versión moderna gallega y extremeña parece haber mantenido un cierto recuerdo, muy difuminado, del conflicto fundamental de la balada: la interrupción de la boda por la amante desdeñada. Y determinados detalles de las sefardíes nos hacen pensar en la bella como una novia.

[1] *Sevilla*: la localización en esta ciudad no se da, por lo general, en las versiones orales.

[4] *saya*: 'prenda de vestir femenina, especie de falda'; *mantillo*: será 'manto pequeño' o quizás *mantilla*, 'paño de seda, lana u otro tejido que usan las mujeres para cubrirse la cabeza'; *tornasol*: aquí 'tela de tornasol', llamando así a la que hace brillos o aguas a la luz.

en la su boca muy linda lleva un poco de dulzor,
en la su cara muy blanca lleva un poco de color
y en los sus ojuelos garzos lleva un poco de alcohol.
A la entrada de la ermita, relumbrando como el sol,
el abad que dice la misa no la puede decir, non;
monacillos que le ayudan no aciertan responder, non:
por decir «amén, amén» decían «amor, amor».

Del romance nos ha llegado una sola versión antigua, glosada por Antonio Ruiz de Santillana e impresa en dos pliegos, el uno de Praga y el otro de la Biblioteca Nacional de Madrid. Es, sin embargo, muy fecundo en la tradición oral moderna, de la que se han recogido abundantes versiones sefardíes de Oriente, un par marroquíes (una de ellas sirviendo de prólogo a *Virgilios*), varias extremeñas, riojanas, gallegas, portuguesas, catalanas en castellano (además del romance en catalán de *La dama d'Aragó*) e incluso una argentina; en cada tradición se han incorporado, además, elementos diversos que tienden a reinterpretar la historia. Aquí presentamos el texto antiguo y una versión sefardí de Salónica.

[7] *garzos*: 'azulados'; *alcohol*: 'polvo fino que se usa como cosmético, para ennegrecer los bordes de los párpados, las pestañas, las cejas o el pelo'.

[10] *monacillos*: 'monaguillos, niños que ayudan a la misa'.

TEXTO B

Tres damas van a la misa   por hacer la oración,
entre medio la mi esposa,   telas de mi corazón.
Sayo lleva sobre sayo   y un xiboy de alta nación,
camisa d'holanda lleva,   sirma y perla al cabezón.
Su cabeza una toronja,   sus cabellos briles son,
cuando los quita a peinares   en ellos despunta el sol;
la su frente reluciente   que vola la raya del sol;
la su cejica narcada   arcos de tirar ya son;
los sus ojos lindos pretos   vixnas de Stambol ya son;

[1] Nótese que, pese a ser una versión judía, se mantiene sin descristianizar la mención de la misa: sin duda era un elemento demasiado fundamental del romance como para poder prescindir de él; pero véase nuestra nota al verso 16.

[2] *telas de mi corazón*: es expresión para indicar el mucho amor que se siente por una persona.

[3] *xiboy*: es turquismo que significa literalmente 'alhelí', pero sin duda es heredero fonético del *xubón*, 'jubón', de otras versiones; *d'alta nación*: literalmente 'de elevado nacimiento', ha de ser reinterpretación del *tornasol* del texto antiguo. El mal entendimiento de una expresión tan trivial como *jubón de tornasol* ha dado lugar a un elogio casi surrealista (y un punto obsceno): la dama lleva un alhelí bien nacido.

[4] *camisa*: 'prenda interior que cubre el tronco y parte de las piernas'; *holanda*: 'tela blanca muy fina'; *sirma*: 'hilo de oro o de otro metal que se usa en bordados y pasamanería', es helenismo; *cabezón*: debe de estar por *clavedón*, 'filigrana'; existe en judeoespañol la expresión acuñada *sirma y clavedón* por 'hilo de oro y pasamanería', especialmente los de los trajes de boda o notablemente suntuosos.

[5] *toronja*: 'fruto cítrico parecido a la naranja', con la que se compara la cabeza por su redondez; *briles*: 'hilos de oro', especialmente los que se colocaban en el traje de novia de los sefardíes de Oriente, cayendo desde la cabeza hasta los pies. Comienzan aquí una serie de elogios tópicos del cuerpo de la mujer, empezando por la cabeza, que se da con metáforas idénticas en otros cantos tradicionales, y concretamente en una canción de bodas sefardí. Tanto los detalles indumentarios como la descripción física parecen indicar que los sefardíes veían a la bella en misa como una novia, cosa acorde con el tema de la boda estorbada de la balada que sirve de base.

[7] La *frente reluciente* (a veces comparada por su brillo con una espada) es otro elogio tópico, que se da ya en la poesía árabe medieval; *vola*: 'vuela', querrá decir que el brillo de la frente alcanza más allá del sol (o tal vez del horizonte: *la raya del sol*).

[8] *narcada*: 'enarcada, arqueada', pues se compara a las cejas con arcos, como dice el mismo verso.

[9] *pretos*: es la palabra habitual en judeoespañol para 'negros'; *vixnas*: 'guindas', es turquismo. *Stambol* es, naturalmente, Estambul, de donde parece que tenían fama las guindas, o más bien la bebida refrescante que con ellas se hacía.

su nariz aperfilada, las sus caras rosas son,
la su boca chiquitica que no le cabe un piñón;
los sus muxos corelados, merjanes d'enfilar ya son;
los sus dientes muy menudos, perlas d'enfilar ya son.
Ya se viste, ya se endona, para la misa partió.
Ella entrando en la misa, la misa s'arrelumbró.
El papás qu'está meldando de meldar ya se quedó.
—Melda, melda, papasico, que por ti no vengo yo;
por aquel que yo venía a la misa no'stá hoy.
Siete años hay que l'aspero como mujer de razón;
si al de ocho él no viene, con otro me caso yo:
tomaré al Papa de Roma o al duque d'Estambol;
si el duque no me quiere, me toma el tañedor,
que me taña día y noche y de mañanica al albor.—
Estas palabras diciendo que el buen rey que allegó.
Se tomaron mano con mano y juntos se hueron los dos.

[10] *caras*: 'mejillas'.

[12] *muxos*: 'labios'; *corelados*: 'colorados'; *merjanes*: 'corales', es también turquismo. Lo que dice es que merecerían ser enfilados en un collar, como los dientes del verso siguiente.

[14] *endona*: 'arregla, compone'.

[16] Pese a la ausencia de descristianización que señalábamos en nota al verso 1, no ha dejado la versión sefardí de adaptar las menciones de creencias cristianas al entorno conocido por los judíos de Oriente: el cura se ha convertido en un *papás* ('pope, sacerdote ortodoxo') y se usa el casticísimo verbo judeoespañol *meldar* para 'leer' (originalmente aplicado en especial a la lectura de textos religiosos, aunque luego se haga extensivo a toda actividad lectora).

[17] Es la bella quien habla. A partir de aquí, este texto (pero no todos los sefardíes) se convierte en un relato de mujer fiel que busca y recupera a su marido, historia que no concuerda exactamente con la de la balada griega, pero que conserva ciertos elementos comunes con ella: la entrada en la iglesia de la mujer espléndidamente engalanada tiene como objeto atraer de nuevo el amor del varón perdido (aquí por ausencia). Tal vez sea una remodelación basada en el recuerdo del argumento primitivo.

[21] *Papa de Roma* parece haberse entendido aquí como una especie de título nobiliario, equiparable al otro (todavía más inventado) de *duque d'Estambol*; su mención sirve para indicar la alta alcurnia que han de tener los aspirantes a la mano de la hermosa y, de paso, también la alta alcurnia de ella.

[22] Resulta misteriosa la alusión al *tañedor* (se supone que un músico que tocaba en la misa): ¿lo menciona como posible marido para indicar que, si el legítimo no vuelve, está dispuesta a casarse con alguien de condición muy inferior a la suya? ¿O puede entenderse que el *tañedor* es el marido perdido y el mismo *rey* del verso 24, que estaba por alguna razón disfrazado de músico y la aparición de la dama lo hace volver a su condición primitiva? En todo caso, los dos versos finales son prácticamente formulísticos y constituyen un final postizo aplicable a casi cualquier romance.

87. EL CABALLERO BURLADO

De Francia partió la niña, de Francia la bien guarnida;
2 íbase para París do padre y madre tenía.
Errado lleva el camino, errada lleva la guía,
4 arrimárase a un roble por esperar compañía;
vio venir un caballero que a París lleva la guía;
6 la niña, desque lo vido, d'esta suerte le decía:
—Si te place, caballero, llévesme en tu compañía.
8 —Pláceme —dijo—, señora; pláceme —dijo—, mi vida.—

[87] Desarrolla un tema que está también en baladas italianas, inglesas y francesas. Por su existencia en esta tradición y por su aire vagamente carolingio se ha sugerido un posible origen francés.

El texto castellano más antiguo conservado (en el *Cancionero de Londres*) está incluido entre las obras del poeta cortesano Juan Rodríguez del Padrón. Otra versión se imprimió, atribuida a Rodrigo de Reinosa, en varios pliegos sueltos. Y la nuestra es la publicada en el *Cancionero de romances* s.a., el de 1550 y la *Silva* del mismo año.

En la tradición oral ha pervivido en Portugal, Salamanca (es precisamente salmantina la versión incluida en el disco), Santander y entre los sefardíes de Oriente y de Marruecos, con frecuencia contaminado con otros temas, como *La infantina.*

[1] *niña*: entiéndase 'joven virgen'; *guarnida*: 'guarnecida, defendida, amurallada'. El segundo hemistiquio es fórmula frecuente. La mención de *Francia* (y de *París* en el verso siguiente) contribuye a dar un cierto aire carolingio —más o menos convencional— al romance. Esta versión y la de los pliegos empiezan en tercera persona, mientras que la del *Cancionero de Londres* lo hace en primera: «Yo me iba para Francia, / do padre y madre tenía / errado había el camino...».

[3] *guía*: aquí y en el verso 5 'dirección'.

[4] Nuevamente difiere aquí el texto del *Cancionero de Londres* de los otros dos antiguos: «arrimárame a un *castillo*...». La versión de pliego, como ésta, tiene un *roble* (véase la nota al v. 20).

[5] Significativamente, en la versión de Londres (más antigua) es un *escudero*; el aprecio social del escudero había decrecido en el siglo XVI, pasando de ser un joven aprendiz de caballero a designar a un criado de compañía, por lo general de edad avanzada (el mismo cambio se produce en nuestro núm. 84, *Tiempo es, el caballero*).

[6] *desque*: 'desde que'.

[8] En la versión de pliego es el caballero el que ofrece llevarla «si querías por mujer / o si quieres por amiga», a lo que ella responde «—Pláceme —dijo—, señor; / pláceme —dijo—, mi vida. / Si vos me dades la mano / yo luego cabalgaría.— / El caballero le da la mano...». Recuérdese que *dar la mano* era gesto que indicaba promesa de matrimonio o incluso podía constituir fórmula de matrimonio secreto; aunque el Concilio de Trento declaró inválidos este tipo de matrimonios, la alusión al gesto de *dar la mano* como sinónimo de enlace matrimonial

Apeóse del caballo por hacelle cortesía,
puso la niña en las ancas y él subiérase en la silla.
En el medio del camino de amores la requería;
la niña, desque lo oyera, díjole con osadía:
—Tate, tate, caballero, no hagáis tal villanía,
hija soy de un malato y de una malatía,
el hombre que a mí llegase malato se tornaría.—
El caballero con temor palabra no respondía.
A la entrada de París la niña se sonreía.
—¿De qué vos reís, señora? ¿De qué vos reís, mi vida?
—Ríome del caballero y de su gran cobardía:
tener la niña en el campo y catarle cortesía.—

se mantuvo viva como convención literaria hasta el siglo XVII (véase también nuestro núm. 51, *Melisenda insomne*); ello, unido a la proposición del caballero, varía totalmente el sentido de la escena (y del romance) en esa versión: lo que sucede no es que el mozo no cumpla con su deber caballeresco de custodiar a la niña y llevarla sana y salva (como aquí y en el *Cancionero de Londres*), sino que hace una promesa de matrimonio y pretende consumar la unión carnal antes de tiempo.

[10] Es decir, él cabalga a horcajadas sobre la silla del caballo, y lleva a la niña a sus espaldas, sentada de lado sobre las *ancas* ('cuartos traseros') del animal.

[11] La versión del *Cancionero de Londres* es la única antigua que introduce un topónimo en esta situación: «Allá en los montes Claros / de amores la requería».

[13] *tate*: voz que se usa para indicar a alguno que se detenga. La repetición del verbo (o su equivalente) ante vocativo es frecuente en fórmulas romancísticas.

[14] *malato*: 'leproso'; *malatía*: 'leprosa'. El pretexto de descender de leprosos, encaminado a evitar el contacto físico, está en las demás versiones antiguas y se ha conservado en la mayoría de las modernas, aunque a veces malentendido y reinterpretado: «hija soy de una *mulata* / nieta de una *mulatilla*». No obstante, algunas de Marruecos usan otro pretexto: «Hija soy de un carbonero / que mi padre lo vendía. / Hombre que a mí se acercare / mala suerte que tendría: / hoja verde que pisare / seca se le volvería, / aguas claras que pasare, / turbias se le volverían»; el primer verso sefardí tenía un especial significado, por considerarse el carbón en Marruecos algo de mal agüero, que se evitaba nombrar y cuya mención aparece incluso en maldiciones.

[20] *catarle*: literalmente, 'mirarle'. La versión del *Cancionero de Londres* acaba en este punto. En la de pliego hay un final distinto: el caballero se desespera al oír la burla de la niña y anuncia el castigo que merecería por su estupidez, con las habituales fórmulas «Caballero que tal pierde / grande pena merecía, / él mesmo se es el alcalde, / el mesmo se es justicia: / que le corten pies y manos...», usadas con más o menos variantes en otros romances; a continuación interviene un hada, que le predice grandes éxitos caballerescos. Semejante final, con la aparición del hada, no deja de tener alguna semejanza con nuestro núm. 90, *La infan-*

Caballero con vergüenza estas palabras decía:
22 —Vuelta, vuelta, mi señora, que una cosa se me olvida.—
La niña, como discreta, dijo: —Yo no volvería
24 ni persona, aunque volviese, en mi cuerpo tocaría:
hija soy del rey de Francia y de la reina Constantina;
26 El hombre que a mí llegase muy caro le costaría.

tina, romance que contamina algunas versiones orales de *El caballero burlado*; tal contaminación es fácilmente explicable porque en el fondo ambos romances tratan de lo mismo: el fracaso de un caballero poco expeditivo en materia de amores. Cabe preguntarse también si en la contaminación habrá tenido algo que ver el que ambas protagonistas femeninas se aparezcan al caballero al pie de (o sobre) un *roble* (véase la nota al v. 4).

88. VIRGILIOS

Mandó el rey prender Virgilios y a buen recaudo poner
por una traición que hizo en los palacios del rey,
porque forzó una doncella llamada doña Isabel.
Siete años lo tuvo preso sin que se acordase d'él
y un domingo estando en misa mientes se le vino d'él.
—Mis caballeros, Virgilios, ¿qué se había hecho d'él?—
Allí habló un caballero que a Virgilios quiere bien:

[88] Es bien sabido que a lo largo de la Edad Media se forjó una fantástica leyenda en torno al poeta latino Virgilio, a quien se adjudicaron aventuras que lo identifican como cortesano enamoradizo y practicante de la magia; aunque no se sabe cuál pueda ser su fuente, nuestro romance se hace eco de un aspecto de esa leyenda virgiliana: el de sus amores pródigos y accidentados.

Nos han llegado dos versiones antiguas: la que aquí editamos, impresa en sendos pliegos de Praga y Madrid, se reprodujo en el *Cancionero de romances* s.a., en el de 1550 y sus reediciones. Otra, incluida en un pliego hoy perdido, no fue tan difundida como la anterior, con la que presentaba notables diferencias a juzgar por las citas parciales que nos han llegado.

El tema ha pervivido en la tradición moderna: hay algunos textos castellanos y portugueses y se han recogido recientemente versiones canarias, pero sobre todo fue muy conocido entre los sefardíes de Oriente y de Marruecos (aquí, a veces como continuación del núm. 86, *La bella en misa*), cuyas versiones presentan elementos comunes que hacen pensar que deriven de algún texto antiguo distinto de los conservados.

[1] *prender*: 'apresar para meter en la cárcel'; *a buen recaudo*: 'bien custodiado, con seguridad'. *Virgilios* deriva de la forma de nominativo del nombre propio del famoso poeta del siglo I a.C.

[2] *traición*: aquí en el sentido de 'delito que se comete faltando a la lealtad o confianza'.

[3] En versiones orales suele indicarse la alta alcurnia de la doncella con formulaciones como «sobrina del señor rey» o incluso «hija era del obispo, / sobrina del señor rey».

[4] En algunas versiones sefardíes orientales se introduce el motivo de la madre que va a visitarle y a llevarle comida, cometido que cumple una «carcelera» en alguna versión peninsular.

[5] *mientes se le vino*: 'se acordó'. En versiones sefardíes y canarias el rey se acuerda del preso al aparecer una dama vestida de luto, acompañada por un séquito de doncellas también enlutadas, que declara ser la madre de Virgilios o la propia seducida Isabel y dice que su duelo se debe al encarcelamiento del galán. Es ése, junto con el señalado en la nota al verso 19, uno de los elementos estables en las versiones sefardíes e isleñas y ausentes de las antiguas, que hace pensar que aquéllas derivan de un texto diferente de los antiguos conservados.

—Preso lo tiene tu alteza y en tus cárceles lo tien.
—¡Vía comer, mis caballeros; caballeros, vía comer!
Después que hayamos comido a Virgilios vamos ver.—
Allí hablara la reina: —Yo no comeré sin él.—
A las cárceles se van adonde Virgilios es.
—¿Qué hacéis aquí, Virgilios? Virgilios, ¿aquí qué hacéis?
—Señor, peino mis cabellos y las mis barbas también;
aquí me fueron nacidas, aquí me han de encanecer
que hoy se cumplen siete años que me mandaste prender.
—Calles, calles, tú, Virgilios, que tres faltan para diez.
—Señor, si manda tu alteza, toda mi vida estaré.
—Virgilios, por tu paciencia conmigo irás a comer.
—Rotos tengo mis vestidos, no estoy para parecer.

[8] *tien*: apócope de *tiene*, que regulariza la rima en *-é* por el procedimiento justamente opuesto al de la *-e* paragógica.

[9] *vía*: es expresión para indicar la urgencia de algo, como si dijera 'ea, vamos, deprisa'. En textos sefardíes encontramos la formulación, de idéntico sentido, «aína, mis caballeros / poned mesas a comer» y similares; ello ha dado pie en alguna versión a una divertida variante, donde el arcaísmo *aína* ('pronto, rápido') se reinterpreta como expresión de una preferencia gastronómica del monarca: «*Gallinas*, mis caballeros, / ponirmes a comer».

[13] En la otra versión antigua se añaden a continuación los versos: «—La vida de la mazmorra, / Vergilios, ¿y qué tal es? / —No me lo demandéis, señor, / que en mi cara lo veréis...», y sigue lo indicado en la nota siguiente.

[15] Aquí parece que Virgilios presupone que su prisión se prolongará todavía muchos años, hasta que le encanezca la barba. Mientras que en la otra versión antigua y en las orales la misma idea aparece con un sentido ligeramente distinto: a la pregunta del rey, Virgilios pondera el mucho tiempo transcurrido diciendo que entró cuando empezaba a apuntarle el bozo y ahora tiene la barba canosa. En ocasiones se amplifica la idea con la mención de las uñas anormalmente crecidas o de las pestañas tan largas «que no me dejan ni ver». Los mismos motivos del cabello, la barba y las uñas aparecen en el romance 67, *El prisionero.*

[19] Es éste otro de los puntos en que las versiones sefardíes difieren de las antiguas y coinciden entre sí: el rey pregunta al preso cuánto tiempo estaría dispuesto a prolongar su prisión a cambio de ver a Isabel, y él contesta que «la vida de las prisiones / la doblaría otra vez». Por tanto, mientras en los textos antiguos el perdón real viene motivado por la sumisión del preso a los deseos del monarca («por tu paciencia»), en los judíos se acentúa el elemento novelesco: es la abnegación amorosa lo que motiva el perdón y liberación del prisionero. En los textos canarios se revela que Virgilios fue en realidad seducido por Isabel, relevando al preso de toda culpa.

[20] En la otra versión antigua no aparece el verso relativo a los vestidos, pero sí una alusión al poco decente aspecto físico del preso: «Ya lo sacan a Vergilios, / ya lo sacan según veis / con esposas en las manos / y unos grillos a los pies».

—Que te los daré, Virgilios, yo dártelos mandaré.—
22 Plugo a los caballeros y a las doncellas también;
mucho más plugo a una dueña llamada doña Isabel.
24 Ya llaman al arzobispo, ya la desposan con él;
tomárala por la mano y llévasela a un vergel.

22 *plugo*: 'agradó, gustó'.

24 El que el celebrante de la boda sea un arzobispo da idea de la alta alcurnia de la doncella, implícita en esta versión pero explícitada en las orales.

25 Es un tópico vergel de amores, de claro simbolismo sexual.

89. LA MUERTE OCULTADA

TEXTO A

Estaba doña Ana en día de parir
y se le ha antojado el cuerpo un jabalí
y salió don Bueso al monte a cazar;
en un prado de rosas se ha puesto a merendar

[89] Desarrolla el tema de la viuda sin saberlo, común a otras baladas europeas: constituye el argumento de la canción francesa de *Le roi Renaud*, de la italiana de la *Morte occulta* y de una balada vasca. El tema aparece asimismo como secundario en la balada escandinava de *Sire Oluf*, aunque allí lo principal es la transgresión cometida por el protagonista al desdeñar como amada a una elfa o la entrada inadvertida en el territorio de los duendes; estos mismos motivos se dan en la balada bretona de *El señor Nann y el hada*. Se ha discutido si su origen está en Escandinavia o en Bretaña, desde donde se habría difundido al resto de Europa; pero, sea como sea, a las tradiciones hispano-portuguesa, catalana, vasca e italiana debió de llegar a partir de la francesa.

El romance no fue recogido en colecciones ni en pliegos antiguos, y ni siquiera es seguro que pertenezca a él el *incipit* —formulístico, por otra parte— «Levantéme un día / lunes de mañana» incluido en la *Comedia Rubena* de Gil Vicente. Pero ha tenido amplia difusión en la tradición oral, con versiones peninsulares (en castellano, catalán y portugués), americanas y sefardíes de Marruecos. Se da en tres variedades: una arcaizante hexasilábica (como nuestro texto A, de Ávila), otra octosilábica (como nuestro texto B, de Zamora) y una tercera vulgata también hexasilábica, que en algunas regiones ha llegado a desplazar a la arcaizante. Entre los judíos de Oriente hay una modalidad hexasilábica muy especial, que suele titularse *Ofico* y elimina el elemento de la muerte ocultada para centrarse en la lucha del protagonista con el Huerco, personificación de la muerte.

[2] El motivo de la caza peligrosa para satisfacer el antojo de una preñada recuerda el romance de *Celinos*, inspirado a su vez en la canción de gesta francesa (s. XII) de *Beuve de Hantone*: allí la esposa adúltera pretende tender una trampa al marido para que el amante lo mate, para lo cual finge estar embarazada y tener el antojo de comer la carne de un terrible jabalí (o similar) que está en el bosque; el marido parte hacia una caza que es una trampa mortal (aunque al final es él quien, imprevisiblemente, mata al amante); véase también nuestra nota al verso 6.

[3] El nombre de *Bueso*, de origen germánico y llegado al castellano a través del francés, aparece también en otros romances, como el núm. 64, *Don Bueso y su hermana*, o *El rey envidioso de su sobrino*; en las versiones no arcaicas (octosilábicas y hexasilábicas) el nombre del marido suele ser *Pedro*. Nótense los cambios de asonancia, reflejo de una antigua forma poliasonante con formulaciones paralelísticas, como en las versiones hexasílabas de *Don Bueso y su hermana*; el paralelismo se ha mantenido más claramente en algunas versiones sefardíes de Marruecos.

y ha visto de venir a un gran jabalón
y don Bueso al puerco le dio en el corvejón
y el puerco a don Bueso en el corazón.
Carros y carretas van a por el puerco,
damas y galanes van a por don Bueso.
—¿Cómo te va, Ana, del parto primero?
—A mí me va bien vos si venís bueno.
Arrímate, don Bueso, arrímate a la cama
y verás al infante cómo busca la mama.
—No puedo arrimarme porque el rey me llama;
y si no viniera como te sucede
ahí queda mi madre pa que te consuele.
—Suegra, la mi suegra, la mi siempre amiga,
¿cuál es ese ruido que suena allá arriba?
—Esos son los toros de que estás parida.
—Suegra, la mi suegra, la mi siempre amiga,

[6] *corvejón*: 'jarrete, articulación de las patas posteriores de un animal cuadrúpedo'; *puerco*: se entiende que es una manera de llamar al jabalí, pero en versiones sefardíes de Oriente con quien don Bueso lucha es con el *Huerco* (del latín *Orcus*, nombre del dios de los infiernos) o personificación de la muerte. Las versiones hexasilábicas arcaizantes (de los sefardíes de Oriente o Marruecos o del norte de Extremadura y de Castilla) son las únicas que mantienen la mención de ese encuentro del protagonista con un ser maligno (*Huerco* o *puerco*) que lo mata, mientras que en todas las demás se alude ambiguamente a que muere al ir de cacería o a la guerra. Tal vez la versión original del romance tuviera, como algunas francesas, el encuentro del protagonista con la muerte personificada (el *Huerco*), quizás como consecuencia de la trasgresión de algún tabú (como en la balada escandinava); el posterior malentendimiento de la palabra *Huerco* —que en textos sefardíes se mantiene por ser el nombre del ángel de la muerte, personaje bien conocido en la escatología judeoespañola— y la sustitución por un más prosaico *puerco* pudo atraer el recuerdo de la petición de la caza del puerco o jabalí por una embarazada caprichosa, que se da en *Celinos*.

[7] *el corazón*: es el centro de la vida, y por tanto quien ha sido herido en él va a morir.

[9] Esas *damas y galanes* forman un cortejo fúnebre anticipado (véase una expresión parecida, pero irónica, en el núm. 68, *Señas del marido*).

[11] Se entiende que es don Bueso el que le pregunta a su mujer cómo se encuentra y ella le contesta que bien, si él ha vuelto sano y salvo de la caza.

[13] *infante*: 'niño de pecho'.

[14] Es un pretexto que pone el protagonista para alejarse, ya que se siente morir; más explícitas son las versiones hexasilábicas vulgatas, donde «al salir del cuarto / ya don Pedro expira».

[15] No se entiende bien el verso, aunque parece: 'si yo no vuelvo, como de hecho va a suceder...'.

[19] Es el ruido del entierro, pero la suegra le miente para ocultar la muerte, diciendo que son fiestas de toros organizadas para celebrar el feliz nacimiento.

¿por qué doblan tanto las campanas lindas?
—Por un hijo mío que se ha muerto en Indias.
—Suegra, la mi suegra, la mi siempre amiga,
¿de qué tiempo salen las parías a misa?
—Pues unas al mes, otras quince días;
tú saldrás al año, que te convenía.
—Suegra, la mi suegra, la mi siempre amiga,
¿de qué visto yo pa salir a misa?
—Vístete de negro, que te convenía.
—Suegra, la mi suegra, la mi siempre amiga,
¿de qué visto al niño pa salir a misa?
—Vístele de negro, que te convenía.
—¡Qué viuda tan bella, qué viuda tan linda!
—No mires pa atrás, que es descortesía.
—Suegra, la mi suegra, la mi siempre amiga,
¿cúya es esa laude de oro enguarnecida?
¡Su hijo un año muerto y nada me decía!

[21] *doblan*: 'tocan a muerto'.

[24] *parías*: vulgarismo por 'paridas'. Se refiere a la primera misa a la que iban las recién paridas una vez pasada la cuarentena, y que constituía una especie de rito de purificación, amén de ser la primera salida de casa desde el parto.

[26] La respuesta de la suegra es indicio claro de la muerte de don Bueso, trágicamente no entendido por la nuera: le recomienda que salga al cabo de un año, que es el tiempo habitual del luto riguroso.

[29] Nuevo indicio de la muerte: le recomienda un vestido de luto. Es todavía más explícito en otras versiones, como nuestra B, donde la suegra descarta los colores de alegría y las telas lujosas, impropias del luto. Más claro es aún el indicio del verso 32, ya que resulta absolutamente insólito vestir a un recién nacido de negro, a menos que exista un motivo poderoso para ello.

[33] Se entiende que el verso está en boca de la gente, al ver aparecer a la viuda en la iglesia.

[34] *que es descortesía*: 'que es de mala educación'. Lo dice la suegra para distraer a su nuera del comentario que acaban de oír. Nótese la eficacia de las situaciones sugeridas: en sólo dos versos (33-34) se nos da a entender que doña Ana ha salido de casa, ha ido a la iglesia, ha oído el comentario en que la llaman viuda, ha vuelto la cabeza para ver quién lo decía y su suegra trata de apartar su atención del hecho diciéndole que es de mala educación volverse.

[36] *cúya*: '¿de quién?'; *laude*: 'lauda, lápida sepulcral'; *enguarnecida*: 'guarnecida, adornada, orlada'. Es, naturalmente, la tumba de don Bueso.

TEXTO B

A cazar iba don Pedro y a los montes que solía,
donde cae la nieve a copos y el agua serena y fría;
le diera el mal de la muerte, mal de la muerte daría.
—Y hágame la cama, madre; hágamela, madre mía,
que traigo el mal de la muerte, mal de la muerte traía.
—Aliste, aliste, don Pedro, que ha parido la infantina;
ha traído un hijo varón, un hijo varón tenía.
—Ese hijo no tiene padre, ése padre no tenía,
que se le perdió en los montes, en los montes de allá arriba.
—Dígame, usted, la mi suegra, dígame usted, suegra mía,
¿qué pasa por esa calle que hay tanta gritería?
—Son los niños de la escuela que para el maestro iban.
—Dígame usted, la mi suegra, dígame usted, suegra mía,
las mujeres de esta tierra, ¿de qué tiempo van a misa?
—Unas van de tres semanas y otras van de treinta días;
y tú, niña, por más don, irás de un año y un día.
—Dígame usted, la mi suegra, dígame usted, suegra mía,
las mujeres de esta tierra, ¿de qué paño van vestidas?
—Unas van de colorado y otras van de seda fina;
y tú, niña, por más don irás de un año y un día.

[1] *don Pedro*: es el nombre habitual del personaje en todas las versiones, menos en las hexasilábicas más arcaicas, donde aparece el también más arcaico *Bueso.*

[2] El verso aparece en algunas versiones del núm. 90, *La infantina*, también en un contexto de mala caza.

[3] Frente a las versiones arcaicas, donde la muerte es consecuencia de la lucha con un ser maligno, las más modernas presentan una muerte en la caza o la guerra, de donde viene «herido» el protagonista. La nuestra es representativa de las que se quedan a medio camino: se elimina la presencia del ser maligno, pero el «mal de la muerte» que ataca repentinamente al protagonista resulta no menos misterioso que la aparición del Huerco en persona.

[6] *aliste*: no hemos podido documentar la palabra, que por el contexto parece significar algo así como 'atención' o 'de prisa'.

[8] Lo dice don Pedro, para indicar que él va a morir pronto.

[11] Pregunta la mujer de Pedro, al oír gritos que deben de ser los del planto en el duelo por su marido.

[16] *por más don*: entiéndase 'para hacerlo mejor, para que tenga más mérito'.

[19] Tanto el rojo como la seda son impropios del luto: de ahí que se los desaconseje.

[20] Es evidente error de repetición del verso 16; lo que esperaríamos es que la suegra le indique que vaya de negro.

—Dígame usted, la mi suegra, dígame usted, suegra mía,
¿por qué dicen ahí atrás «oh, qué viudita tan linda»?
—Alante, alante, mi nuera, que alante te lo diría.
—Dígame usted, la mi suegra, dígame usted, suegra mía,
¿por qué lucen cera blanca? ¿por qué lucen amarilla?
—La lucen por mi hijo, don Pedro, que se me murió
[este día.—
Aún bien no lo había dicho, la niña pa atrás caía;
ni con agua ni con vino la hicieron volver a vida.
—¡Oh, malhaya la mi lengua! ¡Oh, malhaya lengua mía,
que pudo callar un año y no pudo callar un día!

[23] Esta vez la suegra trata de distraerla alejándola de los que comentan.

[25] Se refiere a las velas, que están encendidas por el difunto.

[26] *este día*: entiéndase no 'hoy' sino 'tal día hace un año', ya que se ha dicho que la esposa sale a misa al cabo de «un año y un día»; la celebración que se encuentran en la iglesia no es, pues, la del entierro, sino la del aniversario del muerto.

[28] Es decir, 'murió de repente'. El primer hemistiquio es formulístico.

[30] Es la suegra la que se maldice por no haber sido capaz de seguir silenciando la muerte de su hijo.

90. LA INFANTINA

A cazar va el caballero, a cazar como solía;
los perros lleva cansados, el falcón perdido había.
Arrimárase a un roble, alto es a maravilla;
en una rama más alta vira estar una infantina,
cabellos de su cabeza todo el roble cobrían.
—No te espantes, caballero, ni tengas tamaña grima.
Fija soy yo del buen rey y de la reina de Castilla;

[90] Es uno de los pocos romances en que los elementos mágicos y maravillosos tienen un papel preponderante; la aparición de la doncella encantada que pide ayuda al caballero para deshacer el encantamiento parece tener cierta vinculación con antiquísimas creencias folklóricas sobre las divinidades femeninas de los árboles.

Llama la atención la relativa escasez de testimonios antiguos del romance; dada su belleza, esperaríamos que hubiese sido un auténtico éxito editorial en los siglos de oro. Sin embargo, no aparece en ningún pliego suelto conservado y las únicas colecciones que lo incluyen son el *Cancionero de romances* s.a. y su derivado el de 1550 (que lo reedita hasta 1581). Hay además, en una miscelánea de la British Library, una versión castellana con abundantes lusismos, manuscrita por un judío de Amsterdam en 1683.

De la tradición oral moderna hay versiones portuguesas, alguna catalana, y sobre todo de los sefardíes de Marruecos, entre quienes se documenta desde el siglo XVIII y a veces se da unido al núm. 87, *El caballero burlado*; en Aragón, algunos de sus versos se usan como canto de ronda.

[2] El inicio de la caza fallida se da también en otros romances como preludio de un fracaso amoroso, del encuentro con la muerte o de ambas cosas: así, en los núms. 4, *Venganza de Mudarra*, 79, *Rico Franco*, 89, *Muerte ocultada*, o algunas versiones del 64, *Don Bueso y su hermana*; en todo caso, es siempre un mal augurio. En algunas versiones orales se añaden otros signos de mal agüero: el paisaje helado donde «cae la nieve a copos, / el agua menuda y fría», la leona que llama al león en ese entorno inquietante o la culebra que canta, especie de dragón que augura con su voz malos sucesos.

[3] En el manuscrito de la British Library se añade a continuación el verso «el tronco tiene de oro / las ramas de plata fina», lo cual confiere al árbol un carácter más evidentemente maravilloso. Esa formulación ha pervivido con asombrosa fidelidad en las versiones orales modernas.

[4] *infantina*: sería diminutivo de *infanta*, que estaría en el sentido de 'moza noble', más que en el de 'hija de rey no heredera de la corona'.

[5] De nuevo el manuscrito de la British Library añade una precisión que encontramos también en las versiones modernas: «y con la luz de sus ojos / todo el monte esclarecía».

[6] *espantes*: 'asustes'; *grima*: aquí en el sentido de 'horror'.

[7] Nótese el arcaísmo de la conservación de *f-* inicial en *fija*, como en *falcón*, en el verso 2, *fadas* en el verso 8 y *fasta* en el verso 13.

siete fadas me fadaron en brazos de una ama mía
que andase los siete años sola en esta montiña.
Hoy se cumplían los siete años o mañana en aquel día;
por Dios te ruego, caballero, llévesme en tu compañía;
si quisieres por mujer, si no, sea por amiga.
—Esperéisme vos, señora, fasta mañana aquel día.
Iré yo tomar consejo de una madre que tenía.—
La niña le respondiera y estas palabras decía:
—¡Oh, malhaya el caballero que sola deja la niña!—
Él se va a tomar consejo y ella queda en la montiña.
Aconsejóle su madre que la tomase por amiga.
Cuando volvió el caballero no hallárala en la montiña;
vídola que la llevaban con muy gran caballería,

[8] *fadas*: 'hadas, encantadoras'; *fadaron*: 'destinaron, dieron como hado'; *ama*: 'mujer que cría a una criatura ajena'. El encantamiento se produjo, pues, cuando la niña era recién nacida; así que hemos de suponer que, o el encanto no se efectuó inmediatamente sino al cabo de varios años, o la niña que se ofrece «por mujer o por amiga» (v. 12) tiene siete años; o, más probablemente, que el número mágico *siete* esté aquí para indicar una cantidad imprecisa (y larga) de años.

[9] *montiña*: 'monte, montaña'.

[10] No deja de extrañar la imprecisión temporal «hoy ... o mañana». Pero ello, unido al hecho de que el caballero pierda a la infantina por retrasar su decisión, parece insinuar una situación de transición mágica: al vencer el plazo del encantamiento, la infantina dispondría de un corto espacio de tiempo (el que va entre hoy y mañana) para ser rescatada; el caballero, con su duda, no sólo retrasa el salvamento, sino que pone a la infantina en peligro de no poder ser desencantada, al dejar pasar el tiempo hábil para la ruptura del encantamiento.

[12] *amiga*: 'amante'. La propuesta aparece con formulación semejante en otros romances, como el núm. 64, *Don Bueso y su hermana.*

[14] El pecado del caballero no es tanto su indecisión amorosa como su excesiva dependencia de la autoridad materna: no responde al requerimiento —a la vez amoroso y de socorro— de la infantina como caballero, sino como hijo sujeto a la jerarquía familiar. El romance puede entenderse, desde este punto de vista, como una prueba de segregación para el caballero, al que se le pide que tome rápidamente una decisión, desgarrándose del clan familiar.

[17] Puntuamos como si este verso estuviera en boca del narrador, aunque también podría suponerse dicho por la infantina.

[18] El verso es hipermétrico; no lo sería «que la *tome...*». Aconsejar el rechazo de la infantina como esposa para tomarla como amante implica una actitud de exclusión de la hembra extraña con respecto al clan familiar, que viene a reforzar el carácter dominante de la figura materna.

[20] Las versiones orales han tendido a recrearse en la magnificencia del séquito que la acompaña: «siete duques la llevaron / que en su busquedad venían, / todos son sus siete hermanos /

el caballero, desque la vido, en el suelo se caía;
22 desque en sí hubo tornado estas palabras decía:
—Caballero que tal pierde muy gran pena merescía;
24 yo mesmo seré el alcalde, yo me seré la justicia:
que le corten pies y manos y lo arrastren por la villa.

y un rey que más valía»; no podemos saber si éstas son amplificaciones de la tradición moderna o elementos que estaban ya en la versión primitiva, aunque no se recojan en las antiguas impresas (como parecen ser los detalles señalados en notas a los vv. 3 y 5).

[21] Se supone que desmayado, a juzgar por el verso 22. El verso es hipermétrico; no lo sería «caballero que la vido...».

[24] La autopunición es también formularia.

91. FONTEFRIDA

Fonte Frida, Fonte Frida, Fonte frida y con amor,
do todas las avecicas van tomar consolación
si no es la tortolica qu'está viuda y con dolor.
Por allí fuera pasar el traidor del ruiseñor;

[91] Encontramos en este romance formulaciones y un estilo muy castizamente tradicionales, que muestran que su vida oral debía de ser ya larga a comienzos del siglo XVI. En su contenido, incorpora motivos de origen clerical junto a otros comunes en la canción tradicional, y muy especialmente en la vinculada a ritos primaverales. No en vano Eugenio Asensio ha señalado que «ningún romance viejo ejemplifica ... la confluencia de la cultura clerical y de la canción comunal con tan bella eficacia». Francisco Rico ha sugerido su posible nacimiento en la Italia de comienzos del siglo XV, de donde habría pasado al ámbito del castellano a través del catalán.

Tenemos de él testimonios muy tempranos: hay un eco de dos de sus octosílabos en la versión de nuestro núm. 82, *La dama y el pastor*, copiada por Jaume d'Olesa hacia 1421; está en varios pliegos sueltos y (glosado) en un Cancionero de la British Library; también glosado en el *Cancionero general* (es la versión que damos), trunco en el *Cancionero musical de Palacio*, citado un fragmento en la *Tragedia Policiana* de Sebastián Fernández (1547), y se incluye en el *Cancionero* s.a., en el de 1550 y en la *Silva* de 1550-1551; en la segunda mitad del siglo XVI no se edita, pero debía de seguir siendo conocido porque aparecen citas o alusiones en diversas comedias portuguesas. Hay también algunas versiones orales modernas, una de ellas contaminada con el núm. 67, *El prisionero.*

[1] *Fonte Frida*: es, naturalmente, arcaísmo por 'fuente fría', que aquí hemos versalizado como topónimo. Más que —como sugería Menéndez Pelayo— un eco del castillo de *Roca Frida* (que aparece en romances de tema francés, como por ejemplo nuestro núm. 53, *Rosaflorida y Montesinos*), parece utilización de los motivos de la fuente como lugar de encuentro amoroso y del agua fría como goce erótico, tan fecundos en la lírica tradicional.

[2] En la exégesis bíblica medieval el agua fría simboliza el consuelo; pero, dadas las connotaciones eróticas del mismo elemento en la tradición popular, seguramente cabe un doble sentido en esta *consolación*. En la versión de la *Tragedia Policiana* es, más unívocamente, «recreación».

[3] Desde la antigüedad grecolatina la tórtola se pone como ejemplo de fidelidad, pero es en los bestiarios medievales —y muy especialmente a partir de ciertas versiones del *Physiologus*, obra griega del siglo IV— donde se presenta como emblema de la viudez casta, que guarda la fidelidad al esposo muerto. El motivo fue ampliamente utilizado en la literatura medieval, tanto religiosa como profana.

[4] Este verso y el siguiente son los que resuenan en nuestro núm. 82, *La dama y el pastor.* Es frecuente en la canción tradicional medieval (especialmente francesa) la figura del ruiseñor como enamorador engañoso; otras veces aparece como consejero de enamorados y Brunetto Latini lo presenta como ejemplo de la falsa amistad. Todos estos rasgos confluyen en el del romance.

las palabras que le dice llenas son de traición:
6 —Si tú quisieses, señora, yo sería tu servidor.
—Vete d'ahí, enemigo, malo, falso, engañador,
8 que ni poso en ramo verde ni en prado que tenga flor;
que si el agua hallo clara, turbia la bebía yo;
10 que no quiero haber marido porque hijos no haya, no,
ni quiero placer con ellos ni menos consolación.
12 Déjame, triste enemigo, malo, falso, mal traidor,
que no quiero ser tu amiga ni casar contigo, no.

[6] *servidor*: en el sentido de quien hace un servicio de amor.

[8] La idea de que evita posar en ramo verde —huyendo así del contacto con lo alegre y fecundo— proviene también de los bestiarios y tuvo asimismo larga fortuna literaria. La alusión a no posarse en prado florido parece una amplificación de lo anterior.

[9] Está también el motivo en bestiarios medievales y en otras muchas fuentes escritas (en textos italianos al menos desde comienzos del siglo XIII, y se documenta asimismo en fuentes catalanas y francesas del siglo XV), además de usarse en la iconografía. El evitar el agua clara indica la intención de huir de todo placer, especialmente si tiene connotaciones sexuales; aunque en textos del siglo XV se cuenta que la tórtola enturbia el agua para no ver en ella su reflejo, que le recordaría la imagen de su amado muerto.

[11] La mención de los hijos falta en las demás versiones, salvo la del *Cancionero* s.a. y sus descendientes bibliográficos.

92. LA DONCELLA GUERRERA

Estaba un día un buen viejo sentado en un campo al sol;
pregonadas son las guerras de Francia con Aragón.
—¿Cómo las haré yo, triste, viejo, cano y pecador?—
De allí fue para su casa echando una maldición:
—¡Reventares tú, María, por medio del corazón!
que pariste siete hijas y entre ellas ningún varón.—
La más chiquita de ellas salió con buena razón:
—No la maldigáis, mi padre; no la maldigáis, non,
que yo iré a servir al rey en hábitos de varón.
Compraráisme vos, mi padre, calcetas y buen jubón;
daréisme las vuestras armas, vuestro caballo trotón.

[92] Extraña que los editores del siglo XVI no incluyeran este romance en sus colecciones, cuando tanto predicamento tuvo el tema de la mujer vestida de hombre en otros géneros literarios, como el teatro y la narrativa. El caso es que la primera noticia del romance es una cita («Pregonadas son las guerras / de Francia contra Aragón») en la comedia *Aulegraphia* del autor portugués del siglo XVI Jorge Ferreira de Vasconcellos; también el *incipit* «Pregonadas son las guerras» aparece en un himnario sefardí oriental de 1599 como indicación de la melodía con que debía cantarse uno de los poemas hebreos.

El tema debe de ser antiguo, a juzgar por su amplia extensión no sólo en la tradición hispánica (donde hay numerosísimas versiones portuguesas, además de castellanas, catalanas y sefardíes de Oriente y Marruecos, y existen cuentos relacionados con el mismo asunto), sino en la baladística europea: se da como canción y como cuento en italiano y hay también una balada alemana y otra canción francesa de idéntico argumento. Posiblemente sea de origen francés y desde allí se haya difundido a otras tradiciones europeas; la existencia de un argumento similar en una canción popular china seguramente será una coincidencia. Editamos una versión oral asturiana.

2 Puntuamos como si la frase estuviera dicha por el narrador, aunque también podría entenderse que está ya en boca del viejo. La mención de los topónimos (que varían según las versiones) es mero recurso estilístico y no reflejo de ninguna acción bélica histórica.

5 *María*: se entiende que es la esposa del viejo, a quien él reprocha no haberle dado un hijo varón que luche por él en su vejez.

7 *razón*: aquí 'discurso, argumento, palabras'. El protagonismo del hijo menor es un tópico en las narraciones folklóricas.

9 *hábitos*: 'vestimenta'.

10 *calcetas*: 'medias que cubren el pie y la pierna'; *jubón*: 'vestidura ceñida al cuerpo que cubre desde los hombros hasta la cintura'.

11 *caballo trotón*: 'caballo cuyo paso ordinario es el trote'.

12 —Conoceránte en los ojos, hija, que muy bellos son.
—Yo los bajaré a la tierra cuando pase algún varón.
14 —Conoceránte en los pechos que asoman por el jubón.
—Esconderélos, mi padre, al par de mi corazón.
16 —Conoceránte en los pies, que muy menudinos son.
—Pondréme las vuestras botas bien rellenas de algodón.
18 ¿Cómo me he de llamar, padre? ¿Cómo me he de llamar yo?
—Don Martinos, hija mía, que así me llamaba yo.—
20 Yera en palacio del rey y nadie la conoció
si no es el hijo del rey que d'ella se namoró.
22 —Tal caballero, mi madre, doncella me pareció.
—¿En qué lo conocéis, hijo? ¿en qué lo conocéis vos?
24 —En poner el su sombrero y en abrochar el jubón
y en poner de las calcetas, ¡mi Dios, cómo ella las pon!
26 —Brindaréisla vos, mi hijo, para en las tiendas mercar:
si el caballero era hembra corales querrá llevar.—
28 El caballero es discreto y un puñal tomó en la man.
—Los ojos de don Martinos roban el alma al mirar.
30 —Brindaréisla vos, mi hijo, al par de vos acostar:
si el caballero era hembra tal convite no quedrá.—
32 El caballero es discreto y echóse sin desnudar.

[15] *al par de*: 'junto a'.

[16] *menudinos*: nótese el diminutivo en *-ino* tan característicamente asturiano; pero en el verso 44 tenemos un diminutivo en *-ito*. El tener el pie pequeño es signo de belleza en una mujer.

[20] *yera*: asturianismo por 'era, estaba'.

[24] Podría entenderse 'en que siempre lleva el sombrero puesto y el jubón abrochado', cosa coherente con los versos 14-15 y con otras formulaciones (ausentes en esta versión) que se refieren al largo cabello de la doncella, que habrá de ser ocultado con el sombrero o con el morrión. Pero el verso 25 desplaza el sentido hacia 'por la manera de ponerse el sombrero, de abrocharse el jubón y de calzarse las medias'.

[26] *brindaréisla*: 'la invitaréis', en el sentido de *brindar* que se da también en el núm. 78, *El veneno de Moriana*. Nótese el cambio de asonancia a partir de aquí.

[28] Si el supuesto varón es mujer, se inclinará por comprar alguna joya hecha de corales (v. 27); pero la doncella («el caballero») no cae en la trampa y compra lo que escogería un hombre: un arma. Se trata de una prueba de identificación del sexo antiquísima en la tradición folklórica, inversa a la que somete Ulises a Aquiles cuando quiere sacarlo del gineceo donde el joven héroe se había criado pasando por mujer: Ulises se presenta disfrazado de buhonero y Aquiles se delata como varón tratando de comprar una espada, en vez de inclinarse por joyas o vestidos.

[31] *quedrá*: entiéndase 'querrá, aceptará'.

—Los ojos de don Martinos roban el alma al mirar.
—Brindaréisla vos, mi hijo, a dir con vos a la mar:
si el caballero era hembra él se habrá de acobardar.—
El caballero es discreto, luego empezara a llorar.
—¿Tú qué tienes, don Martinos, que te pones a llorar?
—Que se me ha muerto mi padre y mi madre en eso va;
si me dieran la licencia fuérala yo a visitar.
—Esa licencia, Martinos, de tuya la tienes ya;
ensilla un caballo blanco y en él luego ve a montar.—
Por unas vegas arriba corre como un gavilán,
por otras vegas abajo corre sin le divisar.
—Adiós, adiós, el buen rey, y su palacito real,
que siete años le serví doncella de Portugal
y otros siete le sirviera si non fuese al desnudar.—
Oyólo el hijo del rey de altas torres donde está,
reventó siete caballos para poderla alcanzar.
Allegando ella a su casa todos la van abrazar;
pidió la rueca a su madre a ver si sabía filar.
—Deja la rueca, Martinos, no te pongas a filar,
que si de la guerra vienes, a la guerra has de tornar:
ya están aquí tus amores, los que te quieren llevar.

[34] *dir*: vulgarismo por 'ir'. Se entiende que irán a la mar a bañarse (para obligarla a que se desnude y poder comprobar su sexo).

[38] *en eso va*: 'está en las mismas', refiriéndose a que también está a punto de morir.

[43] Quien huye es la doncella, que ha puesto el pretexto declarado en los versos 38-39 precisamente para poder marcharse.

[46] Es decir: 'le hubiera servido otros siete años si no me hubiesen pedido que me desnudase'.

[50] *rueca*: 'vara que sirve para hilar (*filar*)'. La doncella se autosomete a una prueba consistente en comprobar si aún recuerda las labores propias de mujeres, como es hilar; tal prueba supone su deseo de reintegración en la familia, reasumiendo el papel correspondiente a una doncella tras su temporal transgresión.

[53] Se supone que quien habla es el hijo del rey, que viene a buscarla para casarse con ella. El final con las bodas es más explícito en otras versiones, aunque algunas acaban en la huida de la doncella y su reintegración al hogar familiar.

93. MARQUILLOS

TEXTO A

Cuán traidor eres, Marquillos, cuán traidor de corazón:
por dormir con tu señora habías muerto a tu señor;
desque lo hubiste muerto le quitaste el chapirón,
fuéraste al castillo fuerte donde está la Blancaflor:
—Ábreme, linda señora, que aquí viene mi señor;
si no lo queréis creer, veis aquí su chapirón.—

[93] Editamos dos versiones de este romance: una del siglo XVI, contenida en un pliego de Praga, y la única conocida de la tradición moderna castellana. En el pliego de Praga se anuncia como «un romance muy antiguo», y en efecto se ha especulado con que fuera conocido ya en 1449, basándose en el testimonio de un memorial dirigido a Juan II en el que aparece el nombre *Marquillos* como apelativo infamante. El romance se recogió también en la *Silva* de Zaragoza de 1550-1551 y en la *Rosa de amores* de Timoneda, con textos prácticamente idénticos al antiguo que aquí tenemos. Después de 1574 (fecha de la reimpresión de la *Rosa*) desaparece toda memoria suya en textos escritos: no sólo no se reimprime, sino que ni siquiera está citado en el teatro ni la narrativa áureas; pero debió de seguir memorizándose y cantándose, puesto que desde mediados del siglo XIX se documenta en la tradición catalana, de la que se han recogido varias versiones; ello hizo pensar en un principio en un posible origen catalán del romance (Timoneda lo habría traducido de su lengua al castellano), pero parece más probable que el catalán simplemente haya sido, en la Edad Media, la vía de penetración en la baladística peninsular de un tema que quizás existiera allende los Pirineos.

El hallazgo en 1975 de la única versión castellana moderna (incluida también en la grabación) ha cambiado nuestra visión del romance y ha permitido identificar como perteneciente al mismo tema un muy fragmentario texto de los sefardíes de Oriente.

[1] El uso del nombre *Marquillos* en diminutivo es degradante y sólo aplicable a una persona de rango inferior por edad o extracción social.

[3] *chapirón*: 'capirote, capuchón'.

[4] *Blancaflor*: es nombre tópico en el romancero, muchas veces aplicado a una mujer hermosa y deseable (así en versiones de nuestro núm. 74, donde alterna con el también tópico de Blancaniña). En el núm. 63, *Hermanas reina y cautiva*, es el nombre de la hija de la cautiva, seguramente como eco del poema francés en el que se inspira, donde la protagonista se llama *Blanceflor.*

[6] Se supone que el criado precede al señor, llevando una prenda suya para ser identificado; más lógica es la situación en las versiones modernas catalanas y la única sefardí, donde el criado finge ir de parte de su señor o llevar la noticia de su muerte, con lo cual la prenda identificatoria adquiere pleno sentido.

Blancaflor desque lo viera las puertas luego le abrió,
8 echóle brazos al cuello, allí luego la besó;
abrazándola y besando a un palacio la metió.
10 —Marquillos, por Dios te ruego que me otorgases un don:
que no durmieses conmigo hasta que rayase el sol.—
12 Marquillos, como es hidalgo, el don luego le otorgó;
como viene tan cansado en llegando se adurmió.
14 Levantóse muy ligera la hermosa Blancaflor;
tomara cuchillo en mano y a Marquillos degolló.

[12] *hidalgo*: no se refiere aquí a un grado de nobleza de sangre, sino que tendría un sentido semejante al de 'caballeroso'.

[13] *en llegando*: 'nada más llegar'. Nótese el uso de *a-* protética en *adurmió.*

TEXTO B

El traidor era Marquitos, todos le llaman traidor:
por dormir con su señora ha matado a su señor.
—Abre puertas, Catalina, ábrelas, mi lindo amor.
—No te las abriré, Marcos, no está en casa mi señor.
—Tu señor quedaba preso 'n esa ciudad de Aragón;
vengo en busca de dinero pa deshacer la prisión.—
Catalina, como diestra, sus puertas trancó mejor;
Marquitos, como valiente, al suelo se las tiró.
Siete vueltas dio al palacio, con Catalina no halló;
de las siete pa las ocho ya a Catalina encontró;
la viera de estar llorando debajo de un escalón.
—¿Por qué lloras, Catalina? ¿Por qué lloras, lindo amor?
—Lloro por el mi marido que me lo matasteis vos.
—Y si lloras, Catalina, también vos mataré a vos.—
La mandara hacer la cena; ya se la hizo y cenó.
La mandara hacer la cama y él con ella se acostó.
S'otro día por la mañana Catalina madrugó:
—Subiráste en aquel alto, en aquel alto corredor
y allí verás tus criados si trabajaban o no;
allí verás la truchita cómo llamaba al salmón
y allí verás la paloma cómo llama al perdigón.—
Catalina, como diestra, a la mar honda lo tiró;
Marquitos, como valiente, de los remos se agarró;
Catalina, como diestra, ya los remos le cortó.

[7] *diestra*: aquí algo así como 'avisada, astuta'; *trancó*: 'echó la tranca', para cerrarlas por dentro.

[8] *valiente*: aquí sería 'atrevido'.

[10] El motivo es frecuente en el romancero.

[16] Se produce una transgresión del orden social, con la inversión de papeles entre los personajes: el hasta ahora criado se hace servir como señor, y la señora sirve a su criado.

[17] *s'otro*: 'ese otro'.

[21] Las aparentes incongruencias no son tales, sino alusiones muy intencionadas: lo que insinúa Catalina es que, de la misma manera que es imposible y contra natura que la trucha se empareje con el salmón o que la paloma críe pollos de perdiz, también es imposible y contra natura que el criado se convierta en amo y señor; sólo en un mundo al revés podría Marquillos llevar a término su deseo de ser señor.

[24] Parecen fundirse aquí dos narraciones distintas de la muerte del traidor: mientras la subida al «alto corredor» del verso 18 indica una muerte por defenestración, como en algunas

Al cabo de nueve meses ya Catalina parió;
pensó de traer hija hembra y trajo un hijo varón;
llamara curas y fraires, rico bautizo le armó.
S'otro día a la mañana subió al alto corredor,
allí cogiera su niño y a la mar honda lo tiró.
—Ahí vaigas tú, mi hijo, vaigas con mi bendición;
no quiero que quede casta de aquel gran falso traidor.

versiones catalanas, la alusión a la «mar honda» y los «remos» nos hace pensar en una situación distinta, en que Catalina llevase a Marquillos en una barca, desde donde lo arrojaría para ahogarlo.

[26] La hembra no heredaría los bienes ni la condición del señor muerto, pero el varón sí. De ahí que Catalina mate al niño, para que la descendencia del criado traidor no reciba los bienes y el estatus de su señor legítimo, como dice en el verso 31.

[27] *fraires*: 'frailes', con confusión de líquidas. El objetivo del bautizo es asegurar la salvación del niño en el otro mundo, y su consiguiente ida al cielo: se le quita la vida terrenal pero se le asegura la vida eterna.

[31] *casta*: 'descendencia'.

ROMANCES BÍBLICOS

La Biblia fue una de las fuentes históricas utilizadas por el romancero juglaresco y erudito. Se trata, pues, de romances compuestos tardíamente, a finales del siglo XV o ya en el mismo XVI, algunos de los cuales alcanzaron no sólo notable difusión impresa sino larga vida en la tradición oral; incluso alguno de ellos (como nuestro núm. 96) lo conocemos exclusivamente a través de versiones orales modernas, al no haber sido incluido en pliegos ni colecciones antiguas.

94. EL SACRIFICIO DE ISAAC

TEXTO A

Si se partiera Abraham, patriarca muy honrado;
partiérase para el monte donde Dios le había mandado
sacrificar su propio hijo que Isaac era llamado.
Toma el niño por la mano, obediente a su mandado;
iba triste y pensativo el buen viejo y lastimado
en pensar que ha de matar al mismo que ha engendrado
y lo más que le lastima es en verlo ya criado.
Y con estos pensamientos al pie del monte han llegado.
Hizo el viejo un haz de leña y al niño se lo ha cargado
y subiendo por el monte iba Isaac muy fatigado;
mucho más iba Abraham por ser ya viejo y pesado,
mas con toda la fatiga hacía del esforzado.
Allí hablara el niño, bien oiréis lo que ha hablado:
—Padre mío, padre mío, padre mío muy honrado,
veo el cuchillo y la leña y el fuego aparejado
y no veo el sacrificio que ha de ser sacrificado.
—Hijo, Dios proveerá —dijo—, no tengas cuidado.—
Y diciendo estas palabras, encima el monte han llegado.
Asentáronse los dos y un rato han descansado

[94] Este romance juglaresco, consonantado en *-ado*, se imprimió —junto con otros siete de tema bíblico— en un pliego hoy perdido del siglo XVI y se volvió a incluir en la *Silva* de 1550-1551, de donde proviene nuestro texto A. Pervivió hasta el presente siglo en la tradición oral (donde la rima es asonante en *-áo*), tanto castellana como de los judíos sefardíes; entre éstos, se documenta ya en un manuscrito (de la British Library) del siglo XVII, y más recientemente se recogieron interesantes versiones de Marruecos en las que a los motivos provenientes del texto del XVI se unen otros específicamente judíos tomados de fuentes rabínicas como el midrás (así en nuestro texto B, publicado por José Benoliel).

[3] Según Génesis, 22, Dios pidió a Abraham, patriarca fundador del pueblo judío, que le ofreciese a su hijo Isaac como sacrificio humano propiciatorio. El romance se ajusta fielmente al relato bíblico.

[5] Nótese el hipérbaton, propio de un romance juglaresco; *lastimado* aquí sería más 'dolorido' que 'quejoso'.

[7] El hecho de que el niño sea ya mayor (esté «ya criado») hace más dolorosa la idea de tener que matarlo.

[12] *hacía del esforzado*: 'se hacía el fuerte'.

[15] *aparejado*: 'preparado'.

[16] *el sacrificio*: entiéndase 'el animal para el sacrificio'.

y al cabo de una gran pieza, Abraham así ha hablado:
—Hijo mío, hijo mío, descanso de mi cuidado,
para mi dolor nascido, para mi dolor criado,
d'esto que os quiero decir no queráis estar turbado,
porque Dios manda y ordena que seáis sacrificado;
hijo, vuestra triste madre sentirá dolor doblado
desque ya sepa la nueva cómo seréis degollado.—
Estas palabras diciendo las lágrimas le han saltado;
llora el uno, llora el otro y los dos se han abrazado.
Allí hablara el niño, d'esta manera ha hablado:
—Pues que Dios ansí lo quiere, que se cumpla su mandado;
a la triste de mi madre m'encomendaréis de grado:
decilde que no se aflija de perder su hijo amado,
que quien muere por su Dios en el cielo es coronado
y decilde cómo muero en aqueste despoblado
muy contento y satisfecho en ser vos d'ello pagado.
Dadme vuestra bendición porque muera consolado;
también las manos me atad porque esté más sosegado,
porque con la juventud no haga algún desaguisado.—
El niño estaba humilde en el suelo arrodillado;
dada ya la bendición, los ojos le han envendado.
Echa mano a su cuchillo con semblante denodado;
ya que quiere dar el golpe con su brazo bien alzado.
Descendió del cielo un ángel y del brazo le ha tomado:
—Deja, deja, Abraham; deja, deja, viejo honrado,
porque Dios es ya contento de ti, contento y pagado,
que cierto tu corazón él lo tiene bien probado;
cata allí do está un cordero entre las zarzas atado:

[20] *gran pieza*: 'largo tiempo'.

[21] Es elogio tópico (especialmente para un hijo o para la esposa) decir que su sola presencia quita las preocupaciones (*cuidado*).

[22] Porque lo tiene que matar.

[23] *turbado*: 'alterado, transtornado'.

[31] *de grado*: 'gustosamente', o más bien aquí 'por favor'.

[38] El *desaguisado* sería rebelarse contra su padre en el momento en que le dé muerte; por eso pide que le aten las manos, no sea que su impetuosa juventud le haga reaccionar vivamente. Este detalle no está en el relato del Génesis, pero se conserva con fidelidad en la mayoría de las versiones modernas.

[40] *envendado*: 'vendado'.

[41] *denodado*: sería más bien *demudado*, 'alterado'.

[45] *pagado*: 'satisfecho'. Nótese el encabalgamiento entre hemistiquios.

[46] *cierto*: adverbio 'ciertamente'.

[47] *cata*: 'mira'.

48 aquél manda que le des   el señor sacrificado.—
Y desaparesció el ángel   después d'esto haber hablado
50 y allí quedó Abraham   atónito y espantado.
Y entonces con gran placer   a su hijo ha desatado
52 y tomaron el cordero   y aquél han sacrificado
y después de todo hecho   y el sacrificio acabado
54 volviérase con su hijo   a su casa consolado.

TEXTO B

El Dio del cielo a Abraham muchas veces le ha probado,
para cumplirle las diez fuerte cosa le ha mandado:
—Dame tu hijo, Abraham, a tu hijo Ishac l'honrado;
le pondrás por sacrificio en el monte aseñalado.—
De alma y de corazón él se le había otorgado.
Ya feron en ca de Sara, la bendición la tomaron:
—Damos tu bendición, Sara, porque seamos tornados.—
La bendición que los dio, que volvan vivos y sanos:
—Con gueburá, mis señores; con gueburá seais tornados.—
Ya se salía Sará una legua y más andando:
—Paraile mientes a Isaac, que es mi hijo arregalado;
paraile mientes del sol porque aún es chico y muchacho;
paraile mientes del agua porque no está acostumbrado.
—Sara, yo le pararé mientes; y del Dio sea parado.—
Abraham, como era grande, hombre grande y sin pecado;
Isaac, como era muchacho, de la leña iba cargado.

[1] Nótese el uso de la forma *el Dio* por 'Dios', habitual en judeoespañol.

[2] Según el midrás (*corpus* de comentarística rabínica sobre la Biblia), Dios sometió a Abraham a diez pruebas para contrastar su fidelidad.

[3] *Ishac* (pronúnciese la *h* aspirada) es el nombre hebreo de Isaac. Pero nótese cómo se usa la forma castellanizada en los versos 11 y 16.

[4] *aseñalado*: más que 'señalado, indicado', tiene en judeoespañol el sentido de 'distinguido, realzado'.

[5] *otorgado*: 'concedido'. Nótese el leísmo en el complemento directo *le*, cuyo antecedente es el hijo.

[6] *feron*: 'fueron'; nótese el uso de la forma vulgar *en ca de* por 'a casa de'. *Sara* es el nombre de la mujer de Abraham, madre de Isaac; más normal en judeoespañol es el uso de su nombre hebreo *Saray* o la forma con acentuación oxítona, como en los versos 10, 34 y 36. En el segundo hemistiquio, nótese el laísmo: quiere decir que tomaron la bendición de ella.

[7] Es decir, para que volvamos (sanos y salvos, como se dice en el verso 8).

[9] *gueburá*: hebraísmo, literalmente 'valentía'.

[10] O sea, los acompaña durante una legua dándoles consejos.

[11] *paraile mientes*: aquí 'estad pendiente de, tened cuidado con'; *arregalado*: 'regalado', se aplica al 'hijo querido y mimado'.

[14] *y*: aquí seguramente en el sentido de 'también': 'que también Dios le guarde'.

[15] Falta a continuación (como en otras versiones orales, no sólo sefardíes) la mención explícita del cansancio de Abraham, aunque lo pediría esa alusión a que era *grande* ('mayor, anciano'), que queda sin consecuente. Benoliel lo trata de suplir con un verso inventado: «fuerzas al Dio iba pidiendo / para cumplir lo ordenado».

Al pie de una zarza verde ahí habían descansado.
—La leña truxí, mi padre, y el barbej no veo atado.
—Tú sos el barbej, Ishac, que del Dio fera mandado.
—Si el Dio lo mandó, mi padre, no saldré de su mandado.
No se me da por mi muerte aunque muero malogrado,
se me da por la mi madre que me tiene arregalado.
Padre, atéisme los pies; padre, atéisme las manos;
padre, tapéisme los ojos porque no os vea mal airado;
con el fervor de la muerte no haga yo algún pecado.—
Con la cuerda de la leña pies y manos le ha ya atado,
con una cinta morada los ojos le ha amarrado.
Arzó Abraham su puñal con su brazo arremangado;
cuenta que ya le dio el golpe, cuenta que no se le ha dado;
salió una voz de los cielos, a Abraham había llamado:
—Tate, tate tú, Abraham, no mates a Ishac l'honrado
que aquí en los altos cielos ya te tienen bien probado.—
Allí se alhadró un malaj que a Sara fuera a contarlo:
—Si viéredes tú, Sará, lo que por ti hoy ha pasado:
que el buen Abraham tu esposo te mató a Ishac l'honrado.—
Como eso oyera Sará cayó al suelo en un desmayo.
Allí fue el mismo malaj, a Abraham fuera a contarlo:
—Si viérades tú, Abraham, lo que por ti hoy ha pasado:

[18] *barbej*: 'carnero', animal de sacrificio por antonomasia entre los antiguos hebreos.

[21] *malogrado*: 'muerto en la flor de la edad y sin haber dejado descendencia'.

[25] Recoge la misma preocupación que en los versos 37-38 de la versión antigua, pero con un matiz distinto: mientras en el texto del XVI la preocupación dominante —acorde con los valores de la época— parecía ser la de no faltarle el respeto al padre, aquí lo que le preocupa es *pecar* (en el sentido religioso del término) rebelándose contra el mandato divino al tratar de desasirse o incluso al mirar con odio a su padre mientras lo sacrifica (v. 24*b*).

[28] *arzó* (escrito en Benoliel *arsó*, para reflejar el seseo, como *braso* en 28*b*): 'alzó', con la confusión de consonantes líquidas tan común en las hablas meridionales.

[29] La formulación transmite muy eficazmente un momento de vacilación del padre a punto de sacrificar a su hijo.

[31] *tate*: aquí 'deténte'.

[33] *alhadró* (también con *h* aspirada): arabismo, 'acudió'; *malaj*: hebraísmo, 'ángel'; en otras versiones sefardíes es un *mejatrej* (en hebreo *mecatreg*, literalmente 'acusador'). El motivo del ser maligno que porta a Sara la falsa mala noticia, provocando su muerte, está también sacado del midrás.

[36] Muerta, como se aclara en el verso 39. En Génesis, 23, se cuenta la muerte de Sara inmediatamente después del episodio del sacrificio de Isaac; tal vez de ahí surgió la tradición rabínica de que su muerte fue consecuencia de haber creído que su hijo había sido sacrificado.

lo que es Sará tu mujer muerta quedó en un desmayo.—
Ya se van el padre e hijo descalzos y encapillados;
allí fueron a Hebrón donde una cueva han mercado;
por los cien pesos de oro la fuesa la habían mercado;
por los cien pesos de plata la mortaja le han comprado;
ya en enterran a la saddica, ya a su casa son tornados
llorando el padre y el hijo sin poder ser consolados.

40 *encapillados*: se entiende 'con la cabeza cubierta', como signo de luto, igual que el ir descalzos.

41 Según el Génesis, Sara fue enterrada en Hebrón, ciudad de Canaán; *cueva* se refiere a una tumba subterránea.

42 *fuesa*: 'huesa, sepultura'.

43 La insistencia en los cien pesos de oro y de plata tiene por objeto indicar un espléndido sepelio.

44 *saddica*: en hebreo *ŝadicá*, 'santa', con reduplicación consonántica típica del judeoespañol marroquí, aquí para reforzar el carácter oclusivo de la *d* intervocálica.

45 El término *consolados* parece muy poco judeoespañol; tal vez el verso sea adición del editor, aunque no lo indica.

95. DAVID LLORA A ABSALÓN

Con rabia está el rey David   rasgando su corazón
2 sabiendo que allí en la lid   le mataron a Absalón.
Cubrióse la su cabeza   y subióse a un mirador;

[95] Varios son los romances que tratan de la muerte de Absalón, hijo del rey David, tal como se cuenta en el libro bíblico de 2 Samuel, 18-19: habiéndose alzado Absalón contra su padre con intención de arrebatarle el trono y resultando vencedoras las tropas de David en una batalla, Absalón huyó internándose en el bosque de Efraím; allí sus largos cabellos se enredaron en un roble, del cual quedó colgado, y el comandante Joab lo mató a lanzazos, pese a que el rey había ordenado que no lo matasen; al llegar por medio de un mensajero la noticia de la muerte, David hace un gran duelo por su hijo, episodio que recoge el romance.

El texto se publicó en un pliego de Praga y en el *Cancionero de romances* de 1550 (texto que reproducimos) y sus reediciones; se incluyó también, glosado, en la *Segunda parte del Cancionero general.* Curiosamente, se menciona en el índice de obras prohibidas por la Inquisición de 1583, motivo por el cual debió de excluirse de otras colecciones.

Otro texto sobre el mismo tema, con idéntica asonancia y con bastantes formulaciones similares al nuestro, es el que comienza «Triste está el rey David / lleno de angustia y pasión», que está en la *Primera Silva* y en sendos pliegos de la biblioteca de Salvá y de la de Cataluña, además de en los *Tres libros de música* de Alfonso Mudarra; tal vez podamos considerarlos dos variedades del mismo romance. En cualquier caso, el tema ha pervivido (con formulaciones y pasajes comunes a «Con rabia...» y «Triste está...») entre los sefardíes de Oriente, que lo usaban como canto de duelo en la festividad luctuosa de Tis'á beab; se ha recogido además una versión de Marruecos.

Todavía hay otro romance antiguo sobre el mismo tema («Llanto hace el rey David, / sus ojos fuentes tornados») que también se incluyó en el *Cancionero* de 1550, pero el lenguaje aún más artificioso y la rima consonante en *-ados* hace pensar que sea una refundición sobre la base de los anteriores.

2 Nótese la consonancia en *-id* de los hemistiquios 1*a* y 2*a* que, junto con la terminación en *-ón* común a 1*b* y 2*b*, convierte estos dos versos en una cuarteta con rima consonante *abab.*

3 *cubrióse la su cabeza*: coincide con el texto bíblico (19, 4); el cubrirse la cabeza o el rostro es gesto de pudor del doliente —sobre todo cuando es persona de calidad—, para evitar el espectáculo de su dolor y no perder ante los circunstantes la gravedad debida; *subióse a un mirador*: coincide asimismo con el relato bíblico; en la *Silva* es un *corredor*; el detalle se ha mantenido en las versiones sefardíes, pero en la mayoría de ellas desplazado: no es consecuencia del anuncio de la muerte, sino que la subida al mirador permite al rey ver al mensajero que le trae la mala noticia del fallecimiento de su hijo, episodio éste que aparece en la Biblia pero no en los textos antiguos del romance.

4 con lágrimas de sus ojos sus canas regadas son;
hablando de la su boca dice esta lamentación:
6 —Fili mi, fili mi, fili mi Absalón,
¿qué es de la tu hermosura, tu estremada perfición?
8 Los tus cabellos dorados parecían rayos de sol,
tus lindos ojos azules ¡qué jacinta de Sión!
10 ¡Oh manos que tal hicieron, enemigas de razón!
¡Oh Ionatás, qué heciste! No lo merecía, no:
12 miraras que era mi hijo, engendrado en bendición,
que quien le daba la muerte me doblaba la pasión;
14 que si él era desobediente yo le otorgara perdón.
Si mi mandado cumplieras, trujérasmelo a prisión.
16 ¡Oh madre que tal pariste! ¿Cómo habrás consolación?
Rómpanse las tus entrañas, rásguese tu corazón,
18 llorémosle padre y madre, el fruto de bendición.
Fili mi, fili mi, fili mi, Absalón.

[6] El verso es cita literal de la traducción bíblica de la *Vulgata*; está repetido varias veces en el pasaje bíblico, pero su repetición también en el romance ha hecho pensar que pudo usarse como estribillo.

[9] La belleza de Absalón es muy ponderada por la tradición literaria, basándose en la Biblia. Especialmente explotada en la literatura fue la hermosura de sus cabellos (tópicamente tratada en nuestro v. 8), por la paradoja que encerraba el que fuesen una de sus galas y causa de su perdición (idea que subyace, por ejemplo, en el título de la comedia de Calderón *Los cabellos de Absalón*); *jacinta*: 'jacinto', seguramente referido a la piedra preciosa del mismo nombre, más que a la flor así llamada; *Sión*: originariamente el nombre del monte en que estaba el Templo de Jerusalén, pero luego pasa a llamarse así la ciudad misma.

[10] Las manos son las del matador de Absalón. Dice *enemigas de razón* porque obraron de forma irrazonable al matarlo.

[11] En el relato bíblico se dice que fue *Joab* el que mató al joven, y así lo recoge el pliego de Praga. La confusión con *Jonatán* (*Ionatás*) debe de venir propiciada porque este hijo del rey Saúl fue gran amigo y compañero de David, en cuya historia desempeña un papel relevante.

[12] *miraras*: 'debías haber mirado, debías haber tenido en cuenta'.

[13] *pasión*: 'sufrimiento'. Se supone que el sufrimiento inicial era la rebelión de su hijo, y ahora se ve doblado por su muerte.

[15] En efecto, en el relato bíblico el rey manda que respeten la vida de su hijo.

[16] La mención de la madre doliente venía como anillo al dedo para utilizar el romance como canto luctuoso —ya que éste es un motivo tópico en los cantos de endechar—, y así lo hicieron los sefardíes, para quienes el relato de los sufrimientos del rey David tenía especial poder evocativo; además, la mayoría de las versiones orales amplían la enumeración de los dolientes con la mención de los hijos del muerto y su viuda, todos los cuales habrán de adoptar actitudes y vestidos de luto, haciendo uso de un procedimiento similar al utilizado en versiones también sefardíes y luctuosas del núm. 36, *La muerte del príncipe don Juan*.

96. TAMAR Y AMNÓN

Rey moro tenía hijo que Ataquino se llamaba;
se ha enamorado de Altamare, que era su querida hermana.
Viendo que no podía ser, malito cayó en la cama;
su padre fue a visitarlo un domingo de mañana:
—¿Qué tienes, hijo, Ataquino? ¿qué tienes, hijo del alma?
—Una calentura, padre, que me ha traspasao el alma.

[96] El tema de la violación de Tamar, hija del rey David, por su hermano Amnón (según se narra en 2 Samuel, 13, 1-34) tuvo gran fortuna en la literatura de los siglos de oro; además de dar pie a varias comedias (entre ellas, sendas de Tirso de Molina y de Calderón) y de numerosas referencias en obras diversas, se desarrolla en un par de romances eruditos: uno con asonancia en *-áo* conocido por un manuscrito de la Hispanic Society de Nueva York, y otro con asonancia en *-áa*, incluido en los *Romances* de Lorenzo de Sepúlveda.

Ninguno de esos dos ha pervivido en la tradición oral. Sin embargo, es muy difundido éste (del que editamos una versión andaluza); su asonancia es también en *-áa* y no conocemos de él ningún texto antiguo, pero se han recogido numerosas versiones modernas tanto catalanas y portuguesas como del ámbito del castellano (en toda la Península y en Canarias), amén de textos sefardíes de Marruecos; es posible que alguna versión granadina sirviese de inspiración a García Lorca para su romance de Tamar del *Romancero gitano*.

[1] Se ha perdido la noción del origen bíblico de la historia, con el consiguiente olvido del rey David (transformado en un tópico «rey moro»). El nombre del hermano incestuoso adopta numerosas formas en la tradición, desde los más o menos próximos al original (*Anor*, *Amor*) hasta otros similares al de su hermana (*Altamón*, *Altomor*, etc.), pasando por nombres modernos (*Camilo*, *don Carlos*, *don Juan* y hasta *Pepito*, *Paquito* y *Luisito*); la forma que aquí encontramos es producto del cruce entre un nombre similar al de la *Altamare* del verso siguiente y uno tomado de otro romance de violación: nuestro núm. 100, *Tarquino y Lucrecia*. No es ésta la única versión en que el violador del romance clásico presta su nombre al hijo de David.

[2] *Altamare*: deriva, naturalmente, del nombre *Tamar* de la muchacha bíblica, con una prótesis que recuerda el artículo árabe; la forma ha dado pie en otras versiones a un nombre parlante: *Altamar*, *Altas Mares*, *Altos Mares*; y de ahí a la reinterpretación del verso entero en algunas: «y un día por altas mares / se enamoró de su hermana», o «navegando por altas mares / se enamoró...».

[6] Téngase en cuenta el doble sentido de *calentura*: 'fiebre' y 'deseo sexual'. Todo el diálogo entre padre e hijo está impregnado de ambigüedades y dobles sentidos, haciendo uso de un recurso de ironía trágica: el hijo le está comunicando al padre la verdad de sus sentimientos, pero el padre es incapaz de entenderlo.

—¿Quieres que te traiga un ave de esos que se crían en casa?
8 —Mátemelo usted, mi padre; que me lo traiga mi hermana.
Y, si lo trae mi hermana, venga sola y sin compaña,
10 porque si compaña trae mis penas serán dobladas.—
Como era en el verano iba con enaguas blancas;
12 con una taza de caldo los muertos resucitaba.
—Toma, hermanito Ataquino; toma, hermanito del alma.
14 —No quiero taza de caldo: tírala por la ventana.—
Con una cintita verde los ojos se los vendaba
16 y allí hizo lo que quiso y lo que le dio la gana.
—¡Del cielo venga un castigo, ya que la tierra no habla,
18 que caiga sobre mi padre que solita me mandaba!—

[7] El *ave* (*polla* o *pechuguita de una pava*, en otros textos) se identifica con la doncella que ha de traerla: de esa forma es el propio padre quien, sin darse cuenta, ofrece su hija al hermano incestuoso.

[10] El anuncio de lo que va a suceder es casi explícito aquí; sólo una gran ceguera puede explicar que el padre no se extrañe de la sospechosa petición. Así se entienden las maldiciones de los versos 17-18.

[11] Es Altamare quien va en enaguas; el motivo del verano y de la ligereza de ropas aparece también en otras versiones y quizás inspiró la desnudez de Tamar en el romance lorquiano.

[12] Es metafórico, naturalmente: quiere decir que el caldo tonifica y da vigor a los enfermos, según creencia muy extendida.

[15] Más lógica es la formulación de otras versiones, donde el hermano «con una cintilla verde [o "con un pañuelo de seda"] / la boquita le tapaba», lógicamente para que no grite mientras la viola.

[16] La formulación, aunque ramplona, resulta bastante eufemística, al suprimir un verso previo que otros textos traen: «la cogió por la cintura, / la tiró sobre la cama, / hizo de ella lo que quiso...», o bien «la cogió por el cabello...», etc. En algunas la muchacha ruega «—Déjame, hermano Tranquilo, / mira que soy tu hermana», y a ello el hermano responde con la violación, a la que a veces añade una chulesca declaración: «—Si eres mi hermana, que seas: / no haber nacido tan guapa». Un eco de la situación tal vez resuene en el romance lorquiano: «ya la camisa le rasga».

[18] A partir del momento de la violación, los romances se apartan de la narración bíblica: sólo en pocos textos se conserva la idea del aborrecimiento de Tamar por su hermano una vez que la ha gozado, fundamental en la Biblia («—Ahora márchate de aquí, / que de mí vas deshonrada; / ya no doy por tu hermosura / ni el valor de una avellana», por ejemplo). Más normal es que se recojan los lamentos de la doncella («tirándose del cabello / y arañándose la cara», «toda llena de suspiros / cayendo lágrimas claras») o las súplicas al violador para que no proclame su deshonra. No es muy frecuente esta maldición al padre por no haber sabido proteger a la doncella, muy coherente sin embargo con la torpeza del rey al no entender los indicios de los versos 6-10.

Un día estaba a la mesa, su padre la remiraba:
20 —Padre, ¿qué me mira usted? —Hija, no te miro nada,
que tienes los ojos hundidos como una recién casada.—
22 Llamaron a tres doctores, los mejores de Granada:
uno le tomaba el pulso y otro le toma la cara
24 y el otro va y le dice: —Su hija ya está casada.—
A eso de los nueve meses tuvo una rosa temprana
26 y por nombre le pusieron hija de hermano y hermana.

[19] El verso aparece idéntico en versiones del núm. 81, *Delgadina*.

[21] Insinúa que podría estar embarazada. Más explícitas son otras versiones, donde el padre dice «que se te sube el vestido / como a una mujer casada», «que se te alza el vestido / como mujer obligada», etc.

[23] La escena del consejo de los doctores está tomada del romance núm. 36, *La muerte del príncipe don Juan*.

[24] Porque, en efecto, está embarazada.

[25] Es decir, dio a luz una niña.

[26] El nacimiento del fruto de los amores incestuosos no es el único desenlace del romance: en otras versiones la muchacha se mete monja, o se suicida, o incluso se propone un imposible matrimonio entre los hermanos. Recuérdese que en la Biblia el desenlace es la venganza ejecutada sobre Amnón por otro de los hermanos: Absalón.

ROMANCES CLÁSICOS

Las historias de la antigüedad grecolatina fueron otro de los temas favoritos del romancero juglaresco y erudito. Algunos de los romances de tema clásico deben de ser de notable antigüedad (por ejemplo, nuestro núm. 97, que está ya en el *Cancionero musical de Palacio*), y otros de composición más tardía, aunque todos hubieron de basarse en fuentes eruditas; al igual que los bíblicos, tuvieron fortuna en la tradición oral.

97. MUERTE DE ALEJANDRO

Morirse quiere Alixandre del dolor del corazón;
envió por los maestros cuantos en el mundo son;
envió por Aristótil, el ayo que lo crió.
El ayo, desque lo supo, cabalgó y no se tardó:
jornadas de quince días en cinco las caminó;
descabalgó de la mula, cerca del rey se asentó
y tomóle por la mano, luego el pulso le cató.
—¿Qué vos parece, maestro, d'este mal que tengo yo?
—A mí parece, señor, qu'es gran mal de corazón;
faced vuestro testamento, poned vuestra alma con Dios.

[97] Sólo se han conservado unos pocos versos antiguos de este romance de tema clásico, que sin duda era en su origen más largo; el único texto es el que aquí incluimos del *Cancionero musical de Palacio*. Lo cita también Nebrija en su gramática. Hay versiones orales modernas de los sefardíes de Oriente, que tampoco van más allá de los versos aquí recogidos.

[1] *Alixandre*: el caudillo griego Alejandro Magno (356-323 a.C.).

[2] *maestros*: aquí 'médicos' (porque tienen el título universitario de maestro en medicina).

[3] *ayo*: 'preceptor de los jóvenes en una casa noble'. El filósofo Aristóteles fue, en efecto, preceptor de Alejandro.

[5] La fórmula es variante de la más frecuente «jornada de quince días / en siete [o cinco] la fuera a andar», usual en romances para indicar la extrema celeridad con que se acude.

[7] *cató*: 'miró'. Quiere decir que le toma el pulso para diagnosticar.

[10] Se entiende 'poned vuestra alma a bien con Dios', es decir, que pida a Dios perdón por sus pecados antes de morir. Nótense los anacronismos, tan medievales, en una historia de la antigüedad griega: los médicos tienen un título universitario, Aristóteles aparece descrito como un médico medieval (con su mula y todo) y el moribundo se encomienda a un solo Dios, como si fuera cristiano. El manuscrito añade a continuación dos versos inconexos («La muerte verná por vos. / —¿Qué haré yo, cuitado?») que indican que el romance continuaba.

98. JUICIO DE PARIS

Por una linda espesura de arboleda muy florida
donde corren muchas fuentes de agua clara muy lucida,
un río caudal la cerca que nace dentro en Turquía
en las tierras del Soldán y las del Gran Can Suría;
mil y quinientos molinos que d'él muelen noche y día:
quinientos muelen canela y quinientos perla fina
y quinientos muelen trigo para sustentar la vida;
todos eran del gran rey que a los reyes precedía,

[98] La historia de Troya, sus antecedentes y consecuencias eran bien conocidos en la Península desde la Edad Media. Aquí tenemos una recreación culta bastante antigua, en metro de romance, de uno de los episodios fundamentales: el juicio de Paris para elegir la diosa más bella entre las tres que se le presentan (Atenea, Hera y Afrodita) concediendo a la elegida una manzana de oro que la diosa Discordia había lanzado en medio del banquete de bodas de Tetis y Peleo; cada una de las diosas trata de sobornar al poco imparcial juez, quien se inclina por Afrodita, que le había prometido a la mujer más bella del mundo: Helena, cuyo rapto por Paris dará origen a la guerra, al pedir su esposo Menelao auxilio a los demás griegos para rescatarla sitiando la ciudad de Troya.

El romance fue incluido en numerosas colecciones del XVI: está ya en el temprano *Libro de los cincuenta romances* (hacia 1525), en el *Cancionero de romances* s.a., en el de 1550 (de donde es nuestra versión), en las *Silvas* de Zaragoza y Barcelona, en las múltiples impresiones de la *Silva recopilada* (que llegan desde 1561 hasta 1673) y en las varias de los *Romances* de Sepúlveda. Ha pervivido además en la tradición oral sefardí, tanto de Oriente como de Marruecos, conservando con notable fidelidad los motivos y el desarrollo del texto antiguo.

[3] *caudal*: aquí 'caudaloso'.

[4] *Soldán*: 'sultán, monarca musulmán'; *Gran Can*: 'príncipe tártaro'; *Suría*: es topónimo que aparece también en el romance núm. 62, *Espinelo*, en un contexto en que asimismo se menciona a un sultán. Nótese la ambientación exótica de la historia: aunque la ciudad de Troya se encuentra, en efecto, en la península de Anatolia (actual Turquía), los títulos son anacrónicos y además es indudable que la mención de ese país y de esos monarcas tendría para el oyente o lector del siglo XVI un valor evocador de un mundo lejano y de paganos (o de infieles, que viene a ser lo mismo).

[7] La mención de los molinos que muelen materias preciosas acentúa el carácter exótico, esplendoroso y casi mágico del entorno; es motivo frecuente en la baladística europea: aparece en otros romances, como algunas versiones orales de *La vuelta del marido* o de nuestro núm. 53, *Rosaflorida y Montesinos*, y en baladas inglesas, francesas, italianas, alemanas, húngaras y danesas. Significativamente, los versos han pervivido con vigor en las versiones sefardíes de este romance.

[8] El *gran rey* es Príamo, rey de Troya y padre de Paris, Héctor (vv. 9-10) y Casandra (v. 41), entre otros muchos hijos.

padre del buen caballero orden de caballería,
del esforzado don Héctor que a los griegos destruía.
En medio d'esta arboleda el infante Paris dormía;
el arco tiene colgado de una murta muy florida
y el aljaba de los tiros por cabecera tenía;
era por el mes de mayo que los calores hacía,
por el suelo muchas flores, mucha fina clavellina,
de lirios y rosas frescas que era grande maravilla;
el ruiseñor cantaba con muy dulce melodía,
cantaban mil pajaricos todos con grande armonía.
Y estando así el infante que el sueño más le vencía,
dormiendo soñaba un sueño de una visión que veía
de tres damas las más lindas que en todo el mundo había,
vestidas de oro y de seda, perlas y gran pedrería,
los joyeles que llevaban no tienen par ni valía,
rubios cabellos tendidos que un sotil velo cubrían.
Y estando así dormiendo que de sí nada sabía
cuando estas lindas damas cada cual bien lo servía:
la una le peina el cabello, la otra aire le hacía,
la otra le coge el sudor que de su rostro salía.

[10] *Héctor*: hijo de Príamo y uno de los distinguidos defensores de Troya (en cuyo sitio murió a manos de Aquiles), se consideraba como ejemplo de caballero perfecto. Los *griegos* son los sitiadores de la ciudad capitaneados por Agamenón (los que en la *Ilíada* se llaman *argivos*), por oposición a los *troyanos*.

[11] *infante*: 'el hijo legítimo de un rey que no es el primer heredero de la corona en la línea sucesoria'; Paris lo era por ser hijo de Príamo. El segundo hemistiquio es hipermétrico; no lo sería suprimiendo el artículo.

[12] *murta*: 'mirto, arrayán', es una especie de arbusto.

[13] *aljaba*: 'carcaj, caja o bolsa donde se guardan las flechas'. Quiere decir que, mientras duerme, usa como almohada el carcaj.

[14] El mes de mayo y sus calores se identifican en el folklore y en la literatura tradicional con el tiempo del amor por antonomasia (recuérdese el inicio de nuestro núm. 67, *El prisionero*, y los múltiples ritos de trasfondo amoroso que se celebran en torno al comienzo del mes), acentuado aquí por el entorno sensual que dan la arboleda y las flores.

[17] El ruiseñor es, entre otras cosas, el ave mensajera del amor y su canto se entiende como una invitación al amor mismo.

[20] La aparición de las tres diosas empieza presentándose como un sueño, pero a partir del verso 29 ese sueño se materializa en una visión.

[23] *joyeles*: 'joyas pequeñas'.

[24] *tendidos*: 'extendidos, sueltos'; *sotil*: 'fino'. El plural *cubrían* debe de ser errata por *cubría*.

[25] *que de sí nada sabía*: 'que estaba inconsciente'.

Recuerda el infante Paris no sabiendo si dormía,
mas ya en sí acordado con espanto que tenía
y en ver tan alta visión doblado esfuerzo tenía;
palabras está diciendo, de aquesta suerte decía:
—Oh Dios, y qué lindas damas, qué linda filosomía;
bien parecen estos gestos ser damas de gran valía.
Decidme si sois hermanas o si sois cosa divina
o si sois encantamiento o buena ventura mía.
Decid si puedo serviros con las fuerzas y la vida;
aventuraré mi cuerpo en batallas noche y día
porque el día en que naciera grandes cosas se decían
en las cortes del mi padre que grandes sabios había
y aun la infanta mi hermana que lee en astrología
dijo que en esta arboleda, dentro en esta pradería
me vernía un'aventura por donde me perdería.
Mas, aunque sepa morir, de servir no cansaría
que en los buenos caballeros mal está la cobardía.—
Convidábanse las reinas cuál primero hablaría.
Habló primero la Palas una razón bien sabida:
—A vos, el infante Paris, escuchadme por mi vida
pues que sois tal caballero digno en la sabiduría;
estad con ojos abiertos, despertad la fantasía
porque estas reinas y yo venimos en gran porfía

[29] *recuerda*: 'despierta'.

[30] *en sí acordado*: 'vuelto en sí, despierto'.

[31] *doblado esfuerzo tenía*: 'le animaba doblemente' la visión de las damas.

[33] *filosomía*: 'fisonomía, apariencia física', especialmente el aspecto del rostro.

[34] *gestos*: aquí 'rostros'.

[35] Se supone que la sugerencia del primer hemistiquio viene dada por lo muy similares que son en belleza y elegancia.

[38] *aventuraré*: 'expondré a peligros'.

[41] La *infanta* aludida, hermana de Paris, es Casandra, a quien Apolo había concedido el don de profetizar pero la pena de no ser nunca creída. Porque era profetisa dice Paris «que lee en astrología».

[42] *pradería*: 'prado'.

[44] 'Mas, aunque sepa que voy a morir...'; *servir* se emplea aquí en sentido caballeresco: 'amar, obedecer y padecer por la dama a quien se sirve'.

[46] Se invitaban unas a otras a hablar primero.

[47] *la Palas*: 'Palas Atenea', la diosa griega de la inteligencia; *bien sabida*: 'bien pensada, bien razonada'.

[50] *fantasía*: uno de los sentidos interiores del ser humano, concretamente un grado superior de la imaginación.

[51] Nótese que todavía no se ha dicho que sean diosas: aquí son reinas, antes damas. Tampoco se menciona un elemento fundamental de la leyenda clásica: la manzana dorada que era el premio a la más hermosa y que la Discordia había lanzado para fomentar la rivalidad entre los dioses.

52 de cuál era más hermosa, de cuál era más garrida.
Paris, si juzgáis por mí, aqueste don vos daría:
54 daros he ventura en armas, dicha en caballería,
vencerás cualquier batalla aunque tengas demasía.—
56 Luego que acabó la Palas habló Iunia, así decía:
—Oiga vuestra señoría:
58 caballero sois en armas que en el mundo otro no había,
persona tan justiciera por que se alegra mi vida
60 que sé que no quitaréis aquello que yo merecía
y si me dais este don yo a vos otro daría:
62 daros he muchos dineros más que ningún rey tenía,
sobre todos los señores siempre habréis la señoría.—
64 Hablado que había Juno, Venus luego que venía
de ropas verdes vestida, un arco al cuello traía;
66 hablaba luego a Paris que delante le tenía:
—A vos, el príncipe Paris, hijo del rey d'esta isla,
68 hijo sois del mejor rey que en todo el mundo había,
hermano del caballero que don Héctor se decía;
70 yo sé que fuerza ni miedo no os hará torcer la vía
por do espero que mi derecho, Paris, no se perdería.
72 En vuestras manos, señor, encomiendo la honra mía
y si juzgas, Paris, por mí por empresa te daría
74 esta saeta de amor que llegando luego hería;

[52] *garrida*: 'hermosa y elegante'.

[54] A Atenea se la representa como diosa guerrera, que nació armada de la cabeza de Zeus: de ahí que prometa éxitos militares. El primer hemistiquio aparece en el núm. 50, *Infancia y venganza de Gaiferos*.

[55] *aunque tengas demasía*: 'aunque tus enemigos te superen'.

[56] *Iunia*: 'Juno', es el nombre latino de la diosa griega Hera; en este caso y en el verso 64 el autor ha preferido los nombres latinos de las diosas, en vez de los griegos.

[59] *por que*: entiéndase 'por quien'.

[62] En el texto pone *mucho*.

[64] Corregimos el evidente error *hablaba*. De nuevo en *Venus*, diosa del amor, se ha preferido el nombre latino al griego de *Afrodita*.

[65] Tal vez vaya vestida de verde por ser el color de la fertilidad y de la esperanza; el arco que lleva al cuello debe de ser el que sirve para lanzar la flecha del verso 74.

[67] Es curiosa la identificación de Troya como una isla, que nos recuerda la identidad entre *ínsula* y 'reino' en la mente de Sancho Panza.

[71] El verso es hipermétrico. No lo sería suprimiendo «que».

[74] La *saeta* que enamora será una de las flechas que Eros (o Cupido, en latín) lanzaba para herir los corazones de los hombres; recuérdese que ese dios era hijo de Afrodita-Venus.

darte he la más linda dama que en mundo otra no había
y, Paris, sobre las otras siempre habrás la señoría.—
Don Paris desque se vido metido en tan gran porfía,
hablando muy reposado estas palabras decía:
—Suplico a vuestras altezas, desnudas veros querría,
que ya he visto lo público, el secreto ver querría
porque yo pueda juzgar y absolver vuestra porfía.—
Todas juntas a la par se desnudan en camisa.
Juzgara el infante Paris, d'esta manera decía:
que en gala y discreción, hermosura y cortesía
y en todo lo demás y a lo que a él parecía
juzga que la deesa Venus llevase la mejoría.
Luego Palas y la Iunia empiezan hacer su vía;
métense por un boscaje, por una gran pradería
estas palabras diciendo ambas juntas en porfía:
—Paris, y cuán mal mirastes; mal mirastes la honra mía.
Pudiérades tomar provecho y escogistes la perdida.
Y'os haré morir en batalla que será de gran valía.

75 La dama más hermosa era Helena, la esposa de Menelao, a la que Paris raptará efectivamente.

76 Se entiende que 'sobre las otras damas' también tendrá gran predicamento.

81 *absolver*: 'resolver'. Lógicamente, Paris no puede juzgar sin verlo todo y sopesarlo debidamente.

82 La *camisa* era prenda interior y su mención se identifica con la desnudez integral. La identificación entre camisa y desnudez o también entre camisa y virginidad se da profusamente en la lírica popular (y popularizante), y muy especialmente en cantos de boda tradicionales.

86 *deesa*: 'diosa'. Por primera vez se dice explícitamente que eran seres divinos, pero el lector de la época ya lo había sabido por los muy conocidos nombres de las damas: *llevase la mejoría*: 'era la mejor'.

87 *vía*: 'camino'. Quiere decir que se marchan.

88 *boscaje*: 'bosque pequeño'.

89 *en porfía*: 'en competencia', o tal vez 'insistentemente'.

91 *escogistes la perdida*: 'escogiste el perder'.

92 Se refieren a la guerra de Troya, causada por el rapto de Elena, lo cual coincide con la leyenda clásica. En versiones orales se acaba con la elección de «la más chiquita» por Paris; pero no deja de resultar sorprendente el final en una de Marruecos, en que Paris acaba convertido en piedra y con Casandra escribiendo su historia (¿o tal vez resucitándolo?): «Como eso oyera las otras / una piedra le volvía / y su hermana la infanta / la que de luca y leía [*sic*] / con la pluma y el tintero / a su hermano levantaría. / Mas no durmió el conde Pari / en su huerta tan florida»; final que parece demasiado rebuscado para ser mero invento, pero que no está claro de dónde pudo salir.

99. ROBO DE ELENA

—Reina Elena, reina Elena,   Dios prospere tu alto estado;
2 si mandáis alguna cosa,   veisme aquí a vuestro mandado.
—Bien vengáis vos, Paris,   Paris el enamorado.
4 Paris ¿dónde habéis camino?   ¿Dónde tenéis vuestro trato?
—Por la mar ando, señora,   hecho un terrible cosario;
6 traigo un navío muy rico   de plata y oro cargado,

[99] El romance desarrolla varios de los episodios fundamentales de la historia troyana: el rapto de Helena por Paris, la petición de ayuda a Agamenón por parte de Menelao para ir a rescatarla, la expedición y el sitio de Troya, hasta la destrucción de la ciudad. Menéndez Pidal sugiere que pudiera haberse dado en este caso lo mismo que en otros romances: la fusión de un inicio antiguo, tradicionalizado (que abarcaría los 37 primeros versos) y una continuación más moderna (del v. 38 al final); sin embargo, Diego Catalán señala algunos rasgos eruditos en la primera parte y sugiere que todo el poema puede ser una composición erudita del siglo XVI, aunque en la primera parte se haya imitado con acierto el estilo de los romances viejos.

Nos ha llegado en los textos antiguos de varios pliegos (damos el de uno de Praga) y debió de estar en el *Libro de los cincuenta romances.* La parte relativa al rapto (pero no los subsiguientes episodios de la guerra) ha pervivido en la tradición oral sefardí de Oriente (en la grabación damos una versión de Esmirna) y de Marruecos y en la canaria; además, unos pocos versos se incluyen, vueltos a lo divino, en versiones aragonesas de un romance religioso.

[1] *Elena*: recuérdese que era la esposa de Menelao, cuyo rapto por Paris motivó la guerra de Troya; respetamos la grafía hispanizada de la fuente; *estado*: 'situación, posición'. Es Paris quien habla; las versiones orales no suelen empezar directamente por el diálogo, sino que anteponen algún verso de presentación de la situación («Estábase la reina Isela / en su bastidor labrando», «En la civdad de Marsilia / había una linda dama; / se peinaba y se afeitaba / y se asomaba a la ventana. / Por ahí pasó un mancebo / vistido de paño preto», etc.).

[3] El primer hemistiquio queda corto (y lo mismo 10*a* y 12*a*, pero no 16*a*), a menos que leamos *París* con acentuación aguda, que es por otra parte la forma que suele tener el nombre en versiones orales. Recuérdese que en el canto es frecuente la traslación de acentos.

[4] *¿dónde habéis camino?*: '¿adónde os dirigís?'; *trato*: aquí 'oficio, ocupación'. En las versiones orales, lo que pregunta Elena es «¿Qué oficio traéis, Paris, / o qué oficio habéis tomado?», y es ese verso y su respuesta los que se dan (trasmutados en conversación entre la Virgen y Jesús) en alguna versión a lo divino aragonesa de nuestro núm. 8, *Por las almenas de Toro*: «¿Qué oficios tenéis, mi hijo, / qué oficios habéis tomado? / —Tres oficios tengo, madre, / los tres a vuestro mandado: / el primero es el cielo, / donde van los cuerpos santos...».

[5] *cosario*: 'capitán de un buque que se dedicaba al *corso* o persecución de naves piratas y enemigas'.

llévolo a presentar a ese buen rey castellano.—
8 Respondiérale la reina, d'esta suerte le ha hablado:
—Tal navío como aquese razón era de mirallo.—
10 Respondiérale Paris muy cortés y mesurado:
—El navío y yo, señora, somos a vuestro mandado.
12 —Gran placer tengo, Paris, cómo venís bien criado.
—Vádeslo a ver, señora, veréis cómo va cargado.
14 —Pláceme —dijo la reina—, por hacer vuestro mandado.—
Con trecientas de sus damas a la mar se había llegado;
16 echó la compuerta Paris hasta que hubieron entrado;
desque todas fueron dentro bien oiréis lo que ha mandado:
18 —Alcen áncoras, tiendan velas.— Y la reina se han llevado.
Lunes era, caballeros, un día fuerte, aciago,

[7] *presentar*: 'ofrecer, regalar'.

[9] Aquí es la propia Elena la que pide ver el navío. En las versiones orales es Paris quien la engaña, excitando su curiosidad con la promesa de enseñarle un rico brocado y «un rico manzano / que da manzanas de amores / en invierno y en verano» o en el que «manzanitas de oro crecen / en invierno y en verano»; el motivo aparece con sorprendente uniformidad en versiones de puntos geográficos muy distantes (Canarias, Marruecos, Oriente), lo que hace pensar que estuviera en una versión antecedente común. Aunque el motivo de las manzanas de oro pudiera ser eco de la de la discordia que motivó el juicio de Paris (ver romance núm. 98), más probable resulta que sea inclusión de un motivo folklórico, alusivo a la fertilidad (y así se usa en varias versiones, en que el raptor acaba identificando el manzano consigo mismo o con los hijos que nacerán de la unión).

[11] *somos a vuestro mandado*: 'estamos a vuestras órdenes'.

[12] *cómo*: entiéndase 'de como'; *bien criado*: 'bien educado'. Lo que dice es que le alegra mucho encontrarle tan bien educado.

[16] *la compuerta* de la nave; es decir, echa las compuertas a modo de pasarela para que suban las damas al barco.

[18] *áncoras*: 'anclas, instrumentos de hierro para sujetar una nave aferrándola al fondo del mar'; *tiendan*: 'extiendan, desplieguen', para partir. La mayoría de las versiones orales prescinden de los versos siguientes, adoptando distintos finales ya muy apartados del recuerdo de la historia troyana: unas acaban con el rapto; otras con la angustia de la raptada por haber dejado en tierra a su hijo chiquito y a su marido, ante lo que Paris replica que él será su marido y un nuevo niño vendrá dentro de un año; en alguna la mujer se arroja al mar y se ahoga; en otras el raptor anuncia a la reina la vida de esclavitud y sinsabores que le espera; y en varias sefardíes se añade un refrán como ramplona moraleja: «La mujer y la gallina por andar se perderían».

[19] El lunes como día aciago es tópico en el romancero, pero la formulación —con esa apelación a los oyentes— resulta muy poco tradicional, y menos aún con el encabalgamiento que hay entre este verso y el siguiente.

cuando entró por la sala aquese rey Menelao
mesándose de sus barbas, fuertemente sospirando,
sus ojos tornados fuentes, de la su boca hablando:
—Reina Elena, reina Elena, ¿quién de mí os ha apartado?
Aquese traidor Paris, el señor de los troyanos,
con sus palabricas falsas malamente os ha engañado.—
También se lo aconsolaba don Agamenón su hermano:
—No lloredes vos, el rey, no hagades tan gran llanto,
qu'el llorar y sollozar a las mujeres es dado;
y a un tal rey como vos con la espada en la mano.
Y'os ayudaré, señor, con treinta mil de caballo,
yo seré capitán d'ellos y los iré arreglando;
por las tierras donde fuere iré hiriendo y matando:
la villa que se me diere haréla yo derribar
y la que tomare por armas, ésa sembraré de sale,
mataré las creaturas y cuantas en ella están
y d'esta manera iremos hasta en Troya llegar.
—Buen consejo es esto, hermano, yo así lo quiero tomar.—
Ya se sale el buen rey por la ciudad a pasear,
con trompetas y añafiles comienzan de pregonar:

[20] Se supone que la sala de su propio palacio. *Menelao* era rey de Lacedemonia.

[21] *mesándose de sus barbas*: 'arrancándose las barbas'; es gesto de duelo.

[22] *tornados fuentes*: 'vueltos fuentes, convertidos en fuentes', expresión muy literaria para decir que lloraba.

[24] Paris era hijo de Príamo, rey de Troya; por tanto *el señor de los troyanos* no era él, sino su padre, pero aquí se le presenta como monarca, aunque se contradice con el verso 59.

[26] *Agamenón*: era, en efecto, hermano de Menelao y fue el que encabezó la expedición de los griegos para sitiar Troya.

[28] *a las mujeres es dado*: 'es propio de mujeres'.

[29] Se sobreentiende 'deberíamos verle con la espada en la mano'. Lo que quiere decir es que, en lugar de llorar como una mujer, se defienda como rey y varón.

[32] Es decir, no se conformará con poner sitio a Troya, sino que como escarmiento irá haciendo todo el mal que pueda por donde pase.

[33] *que se me diere*: 'que se me rinda'; ni aun a los que se rindan perdonará. Nótese el cambio de asonancia, de *-áo* en los versos anteriores a *-á* a partir de aquí.

[34] Mayor castigo recibirán las villas que se resistan. El sembrar de sal los campos era represalia frecuente en las razias medievales, para dejar estériles las tierras. Nótese la *-e* paragógica.

[35] *creaturas*: 'niños', especialmente los de pecho.

[36] Nótese el uso de la preposición *en* con dirección de lugar menor, lo mismo que en latín clásico se usaba *in*.

[39] *añafiles*: 'trompetas'.

quien quisiere ganar sueldo de grado se le darán.
Tanta viene de la gente que era cosa d'espantar;
arman naos y galeras, comiénzanse de embarcar;
Agamenón los regía, todos van a su mandar;
por las tierras donde iban van haciendo mucho mal.
Andando noches y días a Troya van a llegar;
los troyanos que tal saben las puertas mandan cerrar,
Agamenón qu'esto vido
mandó apercebir su gente como había de estar.
Los troyanos eran muchos, bien reparan su ciudad.
Otro día en la mañana la comienzan d'escalar;
derriban el primer paño, de dentro quieren entrar
si no fuera por don Héctor que allí se fue a hallar;
con él estaba Troílos y el esforzado Picar;
Paris esfuerza su gente que empieza de desmayar;
las voces eran tan grandes que al cielo quieren llegar.
Matan tantos de los griegos que no lo saben contar,
mas recrecían de otra parte que no hay cuenta ni par;
entrado se han por Troya, ya la empiezan de robar,
prenden al rey y a la reina y al esforzado Picar,
matan Troilo y a Héctor sin ninguna piedad

[40] *ganar sueldo*: indica que reclutan un ejército de mercenarios; *de grado*: 'con gusto, voluntariamente'. Nótese el leísmo.

[42] *naos*: 'embarcaciones con velas y sin remos'; *galeras*: 'embarcaciones con velas y remos'. La locución «naos y galeras» aparece también en otros romances, como el núm. 34, *Alfonso V ante Nápoles*.

[46] *puertas*: las de la muralla de la ciudad.

[48] *apercebir*: 'preparar'.

[49] *reparan*: 'oponen defensa contra el ataque'.

[50] Son los sitiadores los que comienzan a escalar los muros de la ciudad para tomarla.

[51] *paño*: 'lienzo de pared, trozo de muro'.

[52] Héctor fue, en efecto, uno de los más destacados defensores de Troya; aquí se abrevia, despachándola con una mención, la larga historia de sus hazañas, que terminan mucho antes de la caída de la ciudad (en contradicción con el v. 60), con el combate singular contra Aquiles, a cuyas manos muere.

[53] *Troílos*: será *Troilo* (como en el v. 60), otro de los hijos de Príamo; *Picar*: no hemos podido identificar el personaje; *esforzado*: aquí 'valeroso, animoso'.

[54] *esfuerza*: 'da ánimos'; *desmayar*: aquí en el sentido de 'decaer, ceder'.

[57] *recrecían*: 'aumentaban' y también 'se reanimaban'; *cuenta ni par*: 'cómputo ni cosa igual', quiere decir que eran innumerables.

[59] El rey y la reina, innominados aquí, son Príamo y Hécuba, padres de Paris, Héctor y Troilo, entre otros.

y al gran duque de Troya ponen en captividad
y sacan la reina Elena, pónenla en libertad,
todos le besan las manos como a reina natural.
Preso llevan a Paris con mucha reguridad;
tres pascuas que hay en el año lo mandan justiciar;
sácanle ambos los ojos, los ojos de la su faz,
córtanle el pie del estribo, la mano del gavilán,
treinta quintales de hierro a sus pies mandan echar
y el agua hasta la cinta porque pierda el cabalgar.

61 No sabemos a quién se refieren con esta anacrónica alusión.

63 En señal de acatamiento; *reina natural*: 'reina legítima'.

69 El castigo de Paris es eco del que se inflige al héroe de nuestro núm. 48, *El cautiverio de Guarinos*; los versos 66-67 se dan también con formulación parecida en nuestro núm. 50, *Infancia y venganza de Gaiferos.*

100. TARQUINO Y LUCRECIA

Aquel rey de los romanos   que Tarquino se llamaba
enamoróse de Lucrecia,   la noble y casta romana,
y para dormir con ella   una gran traición pensaba.
Vase muy secretamente   adonde Lucrecia estaba;
cuando en su casa le vido   como a rey le aposentaba.

[100] Se trata de un romance erudito sobre la historia romana de la violación de una noble matrona por Tarquino, asunto muy tratado en los siglos de oro, en cuyos textos literarios encontramos abundantes alusiones a Lucrecia como figura emblemática de castidad. El romance debió de ser muy del gusto de los lectores del siglo XVI, pues se imprimió (en texto prácticamente idéntico) en varios pliegos (damos el texto de uno de Praga) y en numerosas colecciones: en el *Cancionero de romances* s.a., en el de 1550 y sus reediciones, en las *Silvas* de Zaragoza y Barcelona, en la *Silva* de 1561 y sus múltiples reediciones y en las del *Cancionero* de Sepúlveda.

Pese a la uniformidad de las versiones impresas, debió de alcanzar un cierto grado de tradicionalidad ya en los siglos XVI y XVII, puesto que Alonso de Castillo Solórzano cita en una ensalada unos versos que no aparecen en los textos antiguos impresos, pero sí en algunas versiones orales modernas. En la tradición oral se ha conservado en Portugal, en Andalucía y entre los sefardíes de Oriente y Marruecos, a quienes debió de llegar después de la expulsión, bien a través de colecciones como el *Cancionero de romances* (según Menéndez Pidal), bien por versiones orales peninsulares antiguas (como sugiere Bénichou basándose en la identidad entre Oriente y Marruecos de algunos motivos ausentes de los textos antiguos).

[1] *Tarquino*: Tarquino Sexto (muerto en el año 416 a.C.), quien no llegó a reinar, pero era hijo del último rey de Roma, Tarquino el Soberbio. En versiones orales de Oriente el inicio se ha deformado —perdido el referente clásico— en «Aquel rey de las romanzas» (*romanza*: en judeoespañol, 'romance').

[2] *Lucrecia*: noble dama romana, esposa de Colatino (al que se menciona en el v. 31). El primer hemistiquio es hipermétrico; no lo sería con la forma aferética «namoróse».

[5] *aposentaba*: 'alojaba'. Del contexto se deduce que la casa de Lucrecia está a las afueras de Roma y el marido está ausente (véanse, por ejemplo, los vv. 26 y 28-29). Las versiones sefardíes han desarrollado, a partir de este verso, una detallada descripción de los agasajos que Lucrecia le ofrece: «Lucrecia le vido entrar, / como rey le dio posada: / púsole silla de oro / con las cruces esmaltadas; / púsole mesa de goznes / con los sus clavos de plata; / púsole mantel de hilo, / toallas de fina holanda; / púsole a comer gallinas, / a beber vino sin agua; / con un negro de los suyos / mandóle a hacer la cama; / púsole cinco colchones, / sábanas de fina holanda; / púsole almohadón de seda, / cubertores de fina grana». Es precisamente la aparición de esa escena en Oriente y Marruecos uno de los detalles en que se basa Bénichou para sugerir que el origen de las versiones sefardíes pudo no ser impreso, sino una versión oral antigua que tuviese esos motivos.

A hora de media noche Tarquino se levantaba;
vase para el aposento adonde Lucrecia estaba
a la cual halló dormiendo, de tal traición descuidada.
En llegando cerca d'ella desenvainó su espada
y a los pechos se la puso; d'esta manera le habla:
—Yo soy aquel rey Tarquino, rey de Roma la nombrada.
El amor que yo te tengo las entrañas me trespasa;
si cumples mi voluntad serás rica y estimada;
si no, yo te mataré con esta cruel espada.
—Eso no haré yo, rey, si la vida me costara,
que más la quiero perder que no vivir deshonrada.—
Como vido el rey Tarquino que la muerte no bastaba
acordó otra traición, con ella la amenazaba:
—Si no cumples mi deseo como yo te lo rogaba,
yo te mataré, Lucrecia, con un negro de tu casa
y desque muerto lo tenga echarlo he en la tu cama.
Yo diré por toda Roma que ambos juntos os tomara.—
Después que esto oyó Lucrecia, que tan gran traición pensaba,
cumplióle su voluntad por no ser tan deshonrada.

[7] *aposento*: 'habitación'.

[8] *descuidada*: 'ignorante'.

[11] Resulta bastante absurdo que el rey se presente ahora, cuando se supone que si Lucrecia lo ha acogido tan bien (v. 5) es porque lo conocía; el verso no se justifica como mero ripio, ya que ocupa todo un dieciseisílabo perfectamente prescindible. Más lógica sería la situación si en un principio el rey se presentara disfrazado, pero tal inicio no se da en versiones antiguas ni modernas; en Castillo Solórzano y en algunas sefardíes el rey «vistióse todo de verde / como quien viene de caza», pero no se dice que sea un disfraz.

[15] *si*: 'así, aunque'.

[16] El antecedente de *la* es *vida*.

[20] El *negro* será un esclavo.

[22] En el segundo hemistiquio debe de haber aglutinación por «que *a ambos*». Con lo que la amenaza es con deshonrarla *post-mortem*, poniendo su cadáver junto al de un esclavo y publicando que los ha matado porque los encontró yaciendo juntos. Esta segunda amenaza de Tarquino (fundamental para doblegar la voluntad de Lucrecia) falta en la mayoría de las versiones orales.

[24] Las versiones orales han sustituido el desarrollo de los hechos a partir de aquí por otros finales más novelescos: algunas acaban con la negativa de Lucrecia «más vale morir con honra / que no reina y deshonrada»; en otras la acosada escribe una carta pidiendo auxilio a su marido, o el marido aparece y castiga al violador; en alguna versión portuguesa el violador resulta ser el propio marido, que se ha presentado disfrazado para probar a la mujer; las sefardíes de Oriente, en general, han tendido a interpretar la historia como la de una judía requerida de amores por un cristiano, y de ahí que ella prefiera la muerte (a manos del seductor o por suicidio) para «que no digan la mi gente / que d'un cristiano fui namorada».

Desque Tarquino hubo hecho lo que tanto deseaba,
muy alegre y muy contento para Roma se tornaba.
Lucrecia quedó muy triste en verse tan deshonrada;
enviara muy apriesa con un siervo de su casa
a llamar a su marido porque allá en Roma estaba.
Cuando ante sí lo vido desta manera le habla:
—Oh, mi amado Colatino, ya es perdida la mi fama,
que pisadas de hombre ajeno han hollado la tu cama.
El soberbio rey Tarquino vino anoche a tu posada;
recibíle como a rey y dejóme violada.
Yo me daré tal castigo como adúltera malvada
porque ninguna matrona por mi ejemplo sea mala.—
Estas palabras diciendo, echa mano de una daga
que muy secreta traía debajo de la su falda
y a los pechos se la pone que lástima era de miralla.
Luego allí en aquel momento muerta cae la romana;
su marido que la viera amargamente lloraba.
Sacóle de la herida aquella sangrienta daga
y en la mano la tenía y a los sus dioses juraba
de matar al rey Tarquino y quemalle la su casa.
En un monumento negro el cuerpo a Roma llevaba
y púsolo descubierto en medio de una gran plaza;
de los sus ojos llorando de la su boca hablaba:
—Oh romanos, oh romanos, doléos de mi triste fama
qu'el soberbio rey Tarquino ha forzado esta romana
y por esta gran deshonra ella misma se matara.
Ayudámela a vengar su muerte tan desastrada.—
Desque aquesto vido el pueblo todos en uno se armaban
y vanse para el palacio donde el rey Tarquino estaba.
Diéronle grandes heridas y quemáronle su casa.

[36] Anuncia que se impondrá heroicamente el castigo merecido por las adúlteras (la muerte) porque, aunque ha sido inocente víctima de los hechos, no quiere que ninguna dama romana (*matrona*) pueda tomar su ejemplo para yacer con otro que no sea su marido.

[37] *daga*: 'puñal pequeño'.

[38] *secreta*: aquí 'oculta'.

[45] *monumento*: se entiende que fúnebre, 'catafalco'.

[54] En efecto, la violación de Lucrecia produjo en Roma una revuelta popular cuya consecuencia fue la abolición definitiva de la monarquía.

101. INCENDIO DE ROMA

Mira Nero de Tarpeya   a Roma cómo se ardía;
gritos dan niños y viejos   y él de nada se dolía.
El grito de las matronas   sobre los cielos subía,

[101] Pese a su recargada erudición, que nos haría identificarlo como romance tardío, los primeros versos de este *Incendio de Roma* están documentados en fecha tan temprana como la de la primera edición de la *Celestina* (1499), en cuyo primer auto Sempronio los canta para consolar a Calisto de sus penas de amor. Después tuvo amplio éxito: se incluye en el *Cancionero de Velázquez de Ávila* y —lo que debió de impulsar más su popularidad— en un pliego suelto impreso a raíz del saco de Roma de 1527, en que aparece junto al antipapal *Triste estaba el Padre Santo*, romance de circunstancias en que se defiende la tesis «imperial» sobre el saqueo de la Ciudad Santa perpetrado por las tropas de Carlos V (la misma tesis partidista que, por otra parte, expone Alfonso de Valdés en su *Diálogo de Lactancio y un arcediano*): que el saco fue permitido por Dios como escarmiento por el mal ejemplo que daba a los fieles la jerarquía eclesiástica y el verdadero culpable de lo sucedido es, por tanto, el papa, mal pastor de sus ovejas. Resulta evidente la intencionalidad política de imprimir juntos el romance de la destrucción de Roma por culpa del mal papa y el de la otra destrucción —antigua— por la crueldad incendiaria de un mal emperador pagano.

De ese u otro pliego debió de sacarlo el *Cancionero de romances* s.a., y a partir de él el *Cancionero* de 1550 y sus sucesivas reediciones, las *Silvas* de Zaragoza y Barcelona, el *Espejo de enamorados* y el *Cancionero* de Sepúlveda en sus múltiples ediciones; se incluye además en varios libros de música. Existe una refundición del siglo XVII (con asonancia en *-e [i] o*) y abundan las glosas, citas y *contrafacta*,

[1] *Nero*: Lucio Domicio Nerón, emperador romano de la familia Julia-Claudia (37-68 d.C.); *de*: aquí 'desde'; *Tarpeya* es la roca del mismo nombre, promontorio sobre el foro romano. La lectura *Torpeo* de una versión manuscrita de *La Celestina* (de la Biblioteca de Palacio de Madrid) ha de ser mal entendimiento del por otra parte conocido topónimo. Nerón está por tanto contemplando el incendio (que sucedió en el año 64) desde un lugar desde donde domina toda la ciudad. Este verso, el más representativo de tan famoso romance, aparece citado en múltiples fuentes de los siglos XVI y XVII: se incluye en el libro de música de Juan Bermudo *Declaración de instrumentos musicales* (1555); Bernal Díaz del Castillo cuenta en la *Historia de la conquista de la Nueva España* cómo un soldado lo citó para consolar a Hernán Cortés después de la Noche Triste, y lo usa con divertida deformación (*Marinero* por *Mira Nero*) la prostituta Cariharta en la novela cervantina *Rinconete y Cortadillo*, para aludir a la crueldad de su rufián.

[2] La ya aludida versión manuscrita de *La Celestina* presenta la variante «... / y él mancilla no había».

[3] *matronas*: 'madres de familia, mujeres casadas de buena reputación', que constituían una auténtica institución en la sociedad romana. Un eco de este verso (y de 7*a*) resuena en *Triste estaba el Padre Santo*: «El clamor de las matronas / los siete montes atruena».

como ovejas sin pastor unas a otras corrían
perdidas, descarriadas, llorando a lágrima viva.
Toda su gente huyendo a las torres se acogía;
los siete montes romanos lloro y fuego los hundía:
en el grande Capitolio suena muy gran vocería,
por el collado Aventino gran gentío discurría,
van en Caballo Rotundo, la gente apenas cabía,
por el rico Coliseo gran número se subía.
Llegaban los dictadores, los cónsules a porfía,
daban voces los tribunos, los magistrados plañían,
los cuestores lamentaban, los senadores gemían;
lloran la orden ecuestre, toda la caballería
por la crueldad de Nero que lo ve y toma alegría.
Siete días con sus noches la cibdad toda se ardía;

usándose también su primer verso como frase proverbial. La causa de tanto éxito debió de ser que presentaba un ejemplo moral sobre la destrucción de la república por el mal gobernante, tema tan del interés de los siglos XVI y XVII.

[4] Nótese el encabalgamiento entre este verso y el siguiente. En el romance antipapal antes mencionado aparece también una alusión parecida: «por la culpa del pastor / el ganado se condena».

[7] *siete montes*: las siete colinas de Roma: Aventino (citado en el v. 9), Palatino, Capitolio (v. 8), Quirinal, Esquilino, Celio y Viminal.

[10] *Caballo Rotundo*: se refiere al Circo Máximo, el más importante de Roma. Nótese la construcción *van en*, que responde al uso latino de *in* con acusativo de dirección de lugar menor.

[11] *Coliseo*: el anfiteatro de Roma mandado construir por Vespasiano, cuyas ruinas son aún hoy uno de los símbolos de la ciudad.

[12] *dictador*: 'magistrado supremo que se elegía en tiempos de peligro para la república, otorgándole poder absoluto'; pero se elegía uno y no varios, y además es impensable que hubiese un dictador estando en el poder Nerón: el autor acumula cargos romanos en un alarde de erudición, aun a riesgo de caer en contradicciones; *cónsules*: 'magistrados que tenían la suprema autoridad durante un año'.

[13] *tribunos*: 'magistrados que elegía el pueblo romano como representantes de las *tribus*'; *magistrados*: 'cargos públicos', en general; lo eran los dictadores, tribunos, cónsules, etc., aquí citados, así que nos encontramos ante una nueva muestra de la acumulación de menciones de cargos para «romanizar» el romance.

[14] *cuestores*: 'magistrados que administraban el tesoro público'; *senadores*: 'miembros del Senado, la más alta asamblea romana'.

[15] *orden ecuestre*: es la misma *caballería* que se menciona a continuación. Los caballeros o *equites* fueron en principio un cuerpo en el ejército romano y luego un estamento social con privilegios especiales.

[16] *crüeldad* ha de leerse con diéresis (aquí y en el v. 34) para el correcto cómputo de sílabas. La leyenda dice que Nerón mandó prender fuego a la ciudad de Roma para inspirarse porque estaba componiendo un poema sobre el incendio de Troya.

por tierra yacen las casas, los templos de tallería,
los palacios muy antiguos de alabastro y sillería,
por tierra van en ceniza sus lazos y pedrería.
Las moradas de los dioses han triste postrimería:
el templo capitolino do Júpiter se servía,
el grande templo de Apolo, el que de Mars se decía,
sus tesoros y riquezas el fuego los derretía.
Por los carneros y osarios la gente se defendía.
De la torre de Mecenas lo miraba todo y veía
el ahijado de Claudio que a su padre parecía,
el que a Séneca dio muerte, el que matara a su tía,
el que antes nueve meses que Tiberio se moría
con prodigios y señales en este mundo nacía,
el que siguió los cristianos, el padre de tiranía
de ver abrasar a Roma gran deleite recebía;

[18] *tallería*: debe de ser 'de talla, tallados'.

[19] *alabastro*: 'mármol traslúcido'; *sillería*: 'piedra labrada'.

[20] *lazos*: 'cierto tipo de adornos arquitectónicos'; *pedrería*: aquí simplemente 'piedras'.

[21] *postrimería*: 'fin'.

[22] *templo capitolino*: el que estaba en la colina del Capitolio, dedicado a los tres dioses que componían la *tríada capitolina*: Júpiter, Juno y Minerva.

[23] *Apolo*: dios de la música, las artes y la poesía; *Mars*: es el nominativo del nombre latino de *Marte*, dios de la guerra. Lógicamente, ambos tenían templos importantes en Roma: el de Apolo Palatino y el de Marte Vengador, los dos de la época de Augusto.

[25] *carneros*: 'lugares donde se echan los cadáveres'; *osarios*: 'depósitos de huesos en los cementerios'. Lo que quiere decir es que la gente se refugiaba en las catacumbas.

[26] *Mecenas*: Cayo Mecenas (muerto en el año 8 a.C.), estadista romano favorito de Augusto y protector de poetas como Horacio y Virgilio; su magnífica mansión rodeada de jardines estaba en el Esquilino.

[27] Nerón era, en efecto, ahijado de Claudio, porque lo había adoptado este emperador, a quien sucedió.

[28] El filósofo estoico Lucio Anneo Séneca (hacia 4 a.C.-65 d.C.) fue maestro y preceptor de Nerón y el emperador le ordenó que se suicidase al creerlo complicado en la conspiración de Pisón; no sabemos a qué *tía* se refiere aquí, dado lo intrincado de la familia Julia-Claudia: podría ser Domicia la mayor, que acogió a Nerón en su niñez.

[29] *Tiberio*: es el segundo emperador romano, que sucedió a su suegro y padrastro Octavio Augusto; murió en efecto en el año 37 y lo que el romance quiere decir (v. 30) es que cuando le faltaban nueve meses para morir nació Nerón, en medio de signos prodigiosos de mal augurio.

[31] *siguió*: aquí 'persiguió'. Según la leyenda, Nerón acusó a los cristianos del incendio de Roma que él mismo había provocado; pero ese hecho sucedió, obviamente, después del incendio que aquí se narra. El autor acumula datos históricos lo mismo que acumula títulos o nombres, aunque sean anacrónicos.

vestido en scénico traje decantaba en poesía.
34 Todos le ruegan amanse su crueldad y porfía:
Doríforo le rogaba, Esporo le combatía,
36 a sus pies Rubria se lanza, Acté los besa y lamía,
Claudia Augusta se lo ruega, ruégaselo Mesalina;
38 ni lo hace por Pompea ni por su madre Agripina,
no hace caso de Antonia que la mayor se decía
40 ni del padre y tío Claudio ni de Cepida su tía.
Auloplanco se lo habla, Rufino se lo pedía,
42 por Británico ni Tusco ninguna cuenta hacía.

[33] *scénico traje*: 'el traje de salir a escena, el propio de los actores' (recuérdese lo dicho en nota al v. 16); *decantaba*: 'ponderaba, cantaba con exaltación'. Quiere decir que se dedicaba a componer un poema ponderando la magnífica visión del incendio.

[35] *Doríforo*: esclavo liberto de Nerón, que participaba en sus orgías vestido de mujer; *Esporo*: esclavo castrado por orden del emperador; *combatía*: aquí 'contradecía, rebatía'.

[36] *Rubria*: una virgen vestal violada por Nerón; *Acté*: esclava cristiana que fue concubina de Nerón; le besa y lame los pies como signo de extrema humildad, para atraer su misericordia.

[37] *Claudia Augusta*: es el nombre de la hija de Nerón y Popea, que murió cuando sólo tenía cuatro meses; tal vez se confunda aquí con Claudia Antonia, hija de Claudio muerta por Nerón por negarse a casarse con él cuando éste enviudó de Popea; *Mesalina*: tercera esposa de Claudio, madre de Británico y de Octavia (quien luego sería mujer de Nerón); también había muerto, por orden de Claudio, cuando suceden los hechos aquí narrados.

[38] *Pompea*: seguramente Popea Sabina, segunda mujer de Nerón, a quien también mandó asesinar; *Agripina*: era en efecto madre de Nerón —que nació de su primer matrimonio con Cneo Domicio Aenobarbo— y se casó en segundas nupcias con el emperador Claudio, de quien consiguió que adoptase a Nerón; su propio hijo la hizo asesinar.

[39] *Antonia la mayor*: abuela de Nerón, madre de su padre Cneo Domicio Aenobarbo.

[40] *Claudio*: debe de ser el emperador mencionado en el verso 27, ya que era en efecto tío abuelo de Nerón y lo adoptó como hijo. Pero había muerto ya para la época que se describe aquí: nuevamente el autor acumula nombres para hacer alarde de erudición; *Cepida*: tal vez esté por *Claudia Lépida*, cuñada de Agripina.

[41] *Auloplanco*: será *Aulo Plauco*, gobernador de Gran Bretaña que tomó parte en la conjura de Pisón contra Nerón; *Rufino*: otro de los implicados en la misma conspiración.

[42] *Británico*: hijo del emperador Claudio y de su tercera esposa Mesalina; debía haber heredado el imperio, pero Nerón lo mandó envenenar; *Tusco*: hermano de leche de Nerón, de quien se dice que éste lo mandó matar por haberse bañado en su bañera.

Los dos ayos se lo ruegan, el tonsor y el que tañía;
44 a sus pies se tiende Octavia, esa que ya no quería.
Cuanto más todos le ruegan él de nada se dolía.

[43] Debe de referirse a los dos preceptores que tuvo Nerón en su niñez, antes de ser educado por Séneca.

[44] *Octavia*: hija de Claudio y Mesalina y primera mujer de Nerón, quien la repudió; por eso dice el romance «esa que ya no quería».

[45] Se cierra la enumeración volviendo al verso del principio (2*b*). En ediciones tardías se añadió al romance el estribillo «¡Qué tiranía!», que se cantaba cada dos versos.

Cancionero de

Romances

EN QVE ESTAN
recopilados. la mayor par-
te delos romances caſte-
llanos que faſta ago-
ra ſean com-
pueſto.



EN ENVERES
En caſa de Martin Nucio

Portada de la primera colección de romances que tuvo un éxito notable, el *Cancionero de romances* de Amberes impreso en 1547 o 1548.



ÍNDICE DE TÍTULOS Y PRIMEROS VERSOS*

* Indicamos los títulos en cursiva y los primeros versos entre comillas.

TABLA

ROMANCERO